

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

Raquel de Araújo Serrão

SABOR, EMOÇÃO E TRADUÇÃO EM COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE

CAMPINA GRANDE - PB

2010

Raquel de Araújo Serrão

SABOR, EMOÇÃO E TRADUÇÃO EM COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura e Mídia, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Luciano Barbosa Justino

CAMPINA GRANDE - PB

2010

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

S487s Serrão, Raquel de Araújo.
Sabor, emoção e tradução em como água para chocolate [manuscrito] / Raquel de Araújo Serrão. – 2010.
104 f. : il. color.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2010.
“Orientação: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Departamento de Letras e Artes”.

1. Tradução Intersemiótica. 2. Realismo Mágico. 3. Universo Feminino. I. Título.

21. ed. CDD 401.41

SABOR, EMOÇÃO E TRADUÇÃO EM COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE

Aprovada em 30 de março de 2010

BANCA EXAMINADORA

Dr. Luciano Barbosa Justino
Orientador

Dr^a. Francisca Zuleide Duarte de Souza
Examinadora

Dr^a. Maria Marta dos Santos Silva
Nóbrega
Examinadora

RESUMO

Com base na teoria da Tradução Intersemiótica desenvolvida por Julio Plaza (2003) alicerçada pela semiótica peirceana, o objetivo geral desse trabalho é analisar como se deu o processo de recriação da obra literária **Como água para chocolate** para o cinema. Além de contextualizar a proposta estética do realismo-mágico, o Boom e o Post-boom surjem como elementos relevantes à produção literária de **Como água para chocolate** e sua temática (universo feminino) inseridas no contexto Hispano-americano. Destacamos, ainda, os processos tradutórios envolvidos na tradução das obras sem que se perdesse a proposta da obra de partida, livro, em problematizar o estranhamento pejorativo sobre a mulher, confinada às tarefas do lar que na figura de Tita, protagonista da diegese, reclama um reconhecimento convertendo a escrita de receitas em um rico diário de suas memórias.

Palavras-chaves: tradução intersemiótica, realismo-mágico, post-boom literário e universo feminino

RESUMEN

Com base en la teoría de la traducción intersemiótica desarrollada por Julio Plaza (2003) aparada por la semiótica peirceana, el objetivo central de nuestro trabajo es analizar como se da el proceso de recreación de la obra **Como agua para chocolate**. Además de contextualizar la propuesta estética del realismo-mágico, el Boom y el Postboom como elementos relevantes a la producción literaria de **Como agua para chocolate** e su temática (universo femenino) incluso en el contexto Hispanoamericano. Destacamos, todavía, los procesos traductorios involucrados en la transposición de las obras sin que se perdiera la propuesta de la obra de partida – libro – de problematizar la extrañeza sobre la mujer confinada a las tareas del lar que la figura de Tita, protagonista da diegese, reclama un reconocimiento convirtiendo la escrita de recetas en un rico diario de sus memorias.

Palabras-claves: traducción intersemiótico, realismo-mágico, postboom literario y universo femenino.

SUMÁRIO

Apresentação	p.7
Metodologia	p.9
1 Da adaptação à tradução intersemiótica: aspectos teóricos	p. 11
1.1 Tradução ou adaptação: uma eterna questão nos ditames do ato tradutório	p. 11
1.2 Tradução Intersemiótica: fundamentos	p.21
1.3 Tradução Intersemiótica (TI): a sinestesia como foco da tradução	p.30
2 Realismo-mágico sob o viés do feminino	p.34
2.1 Re(l)ação do real ao imaginário: implicações necessárias ao nascedouro do realismo-mágico	p.34
2.2 Situando a obra <i>Como água para chocolate: a hora e a vez do rosa no post-boom</i> , saindo da sombra dos carvalhos.	p.44
2.3 Tita e a cozinha: espaço para falar de si mesma e o festim de cheiros e sabores	p.52
3 Símbolos, instituições e as traduções : cOMO ÁgUA PaRa ChoCoLaTe (o filme e o livro)	p.63
4 Considerações finais	p.80
Referências Bibliográficas	p.83
Apêndice A – PRANCHAS DAS CENAS COMENTADAS	p.86
Torrente de lágrimas (Tortas de Natal)	p.86

O bolo <i>chabela</i> com lágrimas	p. 89
Tita recebe rosas (Codornas em pétalas de rosas)	p. 93
Quarto de Velas	p. 98
Referências temporais e espaciais	p. 102

APRESENTAÇÃO

O entendimento das linguagens presentes e circulantes em nosso meio gera um fenômeno cada vez mais recorrente, que são os processos de tradução entre meios. Tal característica reclama a observância da prática tradutória, que entrelaça mídias como o cinema e a literatura.

O caráter intersemiótico da tradução literatura/cinema é patente e nos provoca uma análise que conduz a um caminho dual, facetado entre o universo das letras e o das artes visuais. Assim, considerar esse processo de tradução que se desdobra em semiose na produção de sentido, uma mera adaptação é, no nosso entender, uma visão simplista dos matizes implicados no processo.

Nosso trabalho lança uma proposta de análise às obras homônimas **Como água para chocolate**. O filme **Como água para chocolate** nasceu do romance homônimo da escritora mexicana Laura Esquivel, dirigido por Alfonso Arau, México, 1992, tendo como elenco: Marco Leonardi, Lumi Cavazos, Regina Torné, Ada Carrasco, Mario Iván Martínez, Claudete Malle, Yareli Arizmendi. Tem como roteirista a própria autora do romance, música de Leo Brouwer, fotografia de Steven Bernstein e Emmanuel Lubezki; distribuição: Europa Filmes, com duração de 105 minutos.

Produto da criação de uma época, décadas de 1980 e 1990, em que sugere o nascimento de uma nova perspectiva para a produção de cinema latino-americana, com identidade e ritmos próprios na figura de diretores como Alfonso Arau, a obra fílmica em questão, conquistou 10 prêmios Ariel da Academia Mexicana de Artes e Ciências Cinematográficas, além de prêmios no Festival de Gramado em 1993 e no Festival de Tóquio no mesmo ano.

Sobre os aspectos literários na obra **Como água para chocolate** é importante destacar que ela apresenta uma estrutura que favorece a linguagem fílmica e reflete uma narrativa que aborda aspectos culturais mexicanos em uma tessitura de sentimentos e aguçado sexto sentido atribuído à figura feminina.

O romance, por sua vez publicado em 1989, tornou-se um dos maiores sucessos de vendas em todo o mundo. Traduzido para 30 idiomas, conquistou a categoria de

best-seller e nos Estados Unidos se manteve na lista dos mais vendidos durante um ano, com uma saída de dois milhões de exemplares na sua estréia. Tem como personagens mais relevantes: Tita, Gertrudis, Mamá Elena, Rosaura, Pedro, Dr. Brown, Nacha e Chenchá.

A obra de origem relata as histórias vividas por uma família durante um turbulento período da história mexicana, a Revolução Mexicana, compreendido entre a queda da ditadura de Porfirio Díaz, em 1910, e a ascensão ao poder pela burguesia, depois de superar as intensões da revolução social protagonizadas pelos camponeses, dirigidos por Emiliano Zapata, assassinado em 1919.

Curiosamente, a tese social e política se dilui na história de Tita, personagem protagonista da narrativa, tendo em vista que as práticas alimentares são o cerne do roteiro e sugerem simbolizar a mediação nas relações sociais, convertendo-se em novo “suporte linguístico” das relações que se tecem entre aromas e sabores, como aponta Levi-Strauss (1991). Essas mesmas práticas são capazes de promover os desdobramentos das ações na trama e do próprio sentir de Tita, uma cozinheira apaixonada condenada a viver solteira cuidando de uma mãe autoritária e egoísta até que ela morra. Mas, por ironia do destino, ela cai de amores por um jovem de nome Pedro, que para estar perto dela, se casa com sua irmã mais velha Rosaura.

As receitas que Tita elabora marcam o passo das estações de sua vida, sempre coroadas com a ausência de Pedro, ausência de amor e compreensão, virtudes encontradas unicamente em Nacha, a cozinheira velha do rancho.

O drama vivido pela protagonista parece revelar o microcosmo do contexto sócio-histórico-político mexicano através de símbolos, já que ela se refugia na cozinha por imposição ditatorial da mãe e como ato libertador se entrega à elaboração de pratos capazes de transformar as emoções e o comportamento daqueles que os provam, seguindo sua vida à espera que seu trágico destino se cumpra.

Realizado o panorama das obras, destacaremos que o **objetivo geral** de nosso trabalho é analisar como se deu o processo de recriação da obra literária **Como água para chocolate** para o cinema, com base na teoria da Tradução Intersemiótica de Julio Plaza (2003), alicerçada pela semiótica peirceana. Assim, como **objetivos específicos** figura nos: 1. identificar que processos tradutórios são mais evidentes na tradução das obras em apreciação; 2. contextualizar a proposta estética do realismo-mágico, o Boom e o Post-boom como elementos relevantes à produção literária de **Como água para chocolate** e sua temática (universo feminino) inseridas no universo

Hispano-americano; 3. fazer uma análise semiótica das emoções, observando-as enquanto signos manifestos pela protagonista através do fazer culinário.

O estudo da obra **Como água para chocolate** torna-se relevante tanto em sua forma cinematográfica como literária por tratar-se de uma obra cuja construção diegética dá-se no contexto de produção cultural da América Latina, explorando a tradução entre mídias.

Outro aspecto de relevância do trabalho dá-se por haver se debruçado na proposta de entendimento de uma obra, cuja escritora é contemporânea e começou sua carreira como roteirista de televisão em 1985, enveredando depois para o segmento de produção literária.

Laura Esquivel desde menina criava contos, mas não se atrevia, nem tão pouco se sentia bem engessando a animação de suas criações nas letras. A imagem e o movimento são elementos fortes em sua produção, aspectos que a conduziram ao estudo do cinema dedicando atenção às técnicas narrativas em películas e teatro infantil. Utilizando seus roteiros sempre para teatro e televisão, lançou-se pela primeira vez como escritora de romance, com todos os matizes diegéticos e extradiegéticos com a obra em foco.

Além disso, temos na obra fílmica de Alfonso Arau uma atmosfera de melodrama que contraria a proposta do Novo Cinema Latinoamericano, reavivando a temática amorosa e comportamental própria de consultórios sentimentais.

Metodologia

Para a realização deste trabalho, recorreremos aos estudos dos críticos de cinema João Batista de Brito e J. Dudle Andrew; ao pensamento crítico sobre culturas e artes das mídias da professora e semioticista Lúcia Santaella; à teoria da Tradução Inter-semiótica, de Julio Plaza; e às considerações analíticas dos críticos literários Iremar Chiampi e Seymour Menton, sobre o realismo-mágico. Para alcançar os objetivos propostos, propõe-se conduzir os estudos calcados em pesquisa bibliográfica.

No primeiro capítulo, situamos a proposta teórica de Julio Plaza sobre Tradução Inter-semiótica. Situa sua teoria historicamente, propondo uma relação poética entre passado e presente, trazendo para a discussão a dialética e a dialógica da dimensão histórica da arte e a natureza intrínseca da tradução em seu contínuo criativo

em semiose em que o tradutor criativo apodera-se do passado e opera sobre ele, reatualizando-o no tempo presente e vice-versa. Plaza defende, pois, a tradução como um processo semiótico carregado de semiose ilimitada, como aponta Peirce, em que só se começa a perceber um signo como significante de outro signo.

No segundo capítulo, expomos uma discussão teórica sobre o realismo-mágico, contextualizando a obra nessa proposta estética e trazendo à tona os fenômenos do Boom e do Post-boom latino- americano. Sobre esse último, destacamos a produção literária feminina e aspectos relevantes da obra e da escritora para a confecção do nosso trabalho.

Destacamos ainda o universo feminino em **Como água para chocolate** e tudo que está em seu entorno.

Finalizamos com o terceiro capítulo, expondo os processos tradutórios, com base em Plaza (2003), envolvidos na tradução da obra e destacando que a pesquisa nos conduziu a um movimento dialético de distanciamento e aproximação das obras em análise.

1 DA ADAPTAÇÃO À TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ASPECTOS TEÓRICOS

1.1 Tradução ou adaptação: uma eterna questão nos ditames do ato tradutório

Nosso *corpus* de trabalho trata das obras homônimas **Como água para chocolate**, uma literária, criada pela novelista mexicana Laura Esquivel (datada de 1989), e a outra uma tradução fílmica dirigida por Alfonso Arau (1992). Ambas apresentam as tendências da contemporaneidade de imbricaturas cada dia mais frequentes dos meios semióticos. Principalmente no que concerne à tradução de obras literárias para o cinema, televisão e o teatro, vemos-nos impelidos a falar sobre os processos tradutórios para que não haja equívocos entre adaptação e tradução.

Para começarmos a discutir os aspectos teóricos da tradução e seu percurso histórico, tomemos o verbo *traduzir* como fio condutor de nossa explanação, cuja definição buscamos em sua etimologia: de acordo com dicionário latim *Pequeno Dicionário Latino-Português* (s/d), *Tra-dūco, is, xi, ctum, cēre, v. t. Conduzir além; transferir; transportar.*

Optamos por iniciar com o estudo do léxico porque as definições, quando se trata de estudo acadêmico, devem ser bem empregadas e compreendidas, a fim de estabelecerem uma clareza do campo de ação teórica e assim preservar a capacidade de dizer, cientificamente, algo sobre o mundo, visto que teorizar é a capacidade de observar para depois propor generalizações, normatizar o objeto observado para facilitar sua compreensão. (MACHADO, 2007, p. 15)

Nossa reflexão iniciará com comentários da primeira definição aplicada ao verbo traduzir, originado do verbo latino *traducēre* como exposto anteriormente, que de ma-

neira curiosa nos remete à ação de conduzir, não a qualquer lugar, mas conduzir para além. Ampliando esse foco, podemos chamar a atenção para Benjamin (1994, p. 223-224), cuja percepção acerca do tema reside na noção temporal histórica. Segundo esse teórico, a tradução é o futuro do signo, tendo em vista que, uma vez feita, não se tem as mesmas condições de produção do original e assim se produz outra obra. Justifica sua concepção por afirmar que articular historicamente o passado - entenda-se aqui passado como a obra original, visto que antecede ao processo tradutório - é conhecê-lo tão somente como uma reminiscência e não como de fato ele foi. Assim, a tradução seria uma forma privilegiada de recuperação da história entrelaçando passado-presente-futuro, cujo vetor começa pelo pretérito fio primeiro de criação das possibilidades icônicas que seguem para o presente caracterizando uma tradução que sobredetermina seu original, pois o atualiza.

Seguindo com as incursões semânticas do termo tradução, o *ir além* nos faz processar inferências de conduzir ou guiar alguém para além de seus limites, de seu entender ou compreender. Acompanhado dos verbos sinônimos *transferir* e *transportar* que corroboram a noção primeira da palavra em questão, além do que pensa Benjamin, também acrescenta-lhe o valor não só do *conduzir*, senão do *transportar*, do *passar além de*, sentido esse que está contido na preposição latina *trans*, presente nos verbos em questão - já em sua forma neolatinizada - e que conservou seu sentido em português.

Traduzir, conforme o posto, denota o ato de conduzir ou transportar alguém para além do que não faça parte de sua vivência, mediar a passagem por entre o desconhecido ou o não entendido com o intuito de torná-lo conhecido, acessível ao entender. Considerar essa acepção abrangente faz-nos enveredar por uma observação do cotidiano e averiguar se usamos o recurso da tradução para compreendermos as variadas mensagens que nos chegam, no sentido de que todo pensamento é tradução. Para Plaza (2003, p.18), essa isomorfia entre tradução e pensamento dá-se pela transmutação de signo em signo, estabelecida no processo de pensar e que por isso qualquer pensamento é necessariamente tradução.

Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente na consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante.

Tomemos uma ação corriqueira: por exemplo, ao dirigirmos por uma rodovia e nos

depararmos com um triângulo de sinalização, nosso cérebro “traduz” esse símbolo entendendo haver algum veículo mais adiante parado com problemas, o que demanda de nós atenção, cuidado. No campo, agricultores de zonas áridas, principalmente no Nordeste brasileiro, ao verem a afloração do mandacaru ou nuvens carregadas, “traduzem” a mensagem da natureza como um indício de bom inverno. Essas ondas de traduções nos revelam que somos estimulados todo o tempo e por todos os sentidos a compreendermos as mensagens que circulam em nosso meio, não apenas mensagens em código linguístico diferente do nosso, tradução mais comumente lembrada, mas toda e qualquer mensagem veiculada por qualquer outro meio que nos chame ao exercício do ir mais além, transpor o código, a mensagem, o estímulo para entendê-lo.

A Semiótica, ciência nascida no século XX, inaugura os estudos de toda e qualquer linguagem. A necessidade desse entendimento remete à profusão de linguagens verbais e não-verbais, produzidas em larga escala e em variedade, que se dispõem a uma tradução do ser-no-mundo, vinculando conceitos e estabelecendo sentidos e significados.

Nesse campo intrincado de significações, a preocupação da Semiótica concentra-se na ação do signo, ou seja, em sua semiose, por ter o signo poder de autogeração e, por isso, de continuidade e do devir, caracterizando o processo de semiose como transformação de signos em outros signos em um contínuo de significação.

Longe de ser uma entidade hermética e monolítica, o signo, elemento que substitui um objeto e carrega o poder de representá-lo, pode provocar em seu intérprete um processo de semiose, em que um signo conduz a outro em uma linha relacional e progressiva, que se formula na mente do intérprete, compondo o interpretante.

Cumprir a definição a noção de interpretante. Não se refere ao intérprete do signo, mas a um processo relacional que se cria na mente do intérprete. A partir da relação de representação que o signo mantém com seu objeto, produz-se na mente interpretadora um outro signo que traduz o significado do primeiro (é o interpretante do primeiro). Portanto, o significado de um signo é outro signo. (SANTAELLA, 2007, p. 58-59)

Nesse sentido, o signo na visão peirceana apresenta-se em uma complexa relação triádica produtora de significado, que começa com a primeiridade, qualidade captada na impressão imediata do signo, a qualidade do puro sentir, sem ser percebido antes existindo no eu, como primeira tradução do mundo ao nosso entorno ou do signo.

Consciência em primeiridade é qualidade de sentimento e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para

nós aparecem, já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos. (SANTAELLA, 2007, p. 46-47)

A secundidade não se resume à qualidade, expande-se em factualidade corporificada existindo ou agindo em um eu. Trata-se da reação do sujeito frente ao signo, ampliando seu nível de tradução ao seu entorno; já que se configura em um jogo de esforço e resistência, recebe e responde.

Sentimento ou impressão indivisível e sem partes, qualidade simples e positiva, mero tom de consciência é primeiro. Não se confunde com sensação, pois esta tem duas partes: 1) o sentimento e 2) a força da inerência desse sentimento num sujeito. Qualquer relação de dependência entre dois termos é relação diática, isto é, secundidade. (SANTAELLA, *op.cit:48-49*)

Por fim, temos a terceiridade, o devir do pensamento, a abstração ou símbolo como representação interpretativa ou tradutória do mundo ou signo no mundo. Empreende-se a compreensão dos fenômenos, traduzindo-os em um objeto fruto da percepção do fenômeno convertido em um julgamento. Pensamento traduzido em outro pensamento, em uma cadeia ininterrupta.

Finalmente, terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. (SANTAELLA, *op.cit:50-51*)

Esses três estados se entrelaçam de forma recorrente, visto que não são estados mentais estanques, já que juntos tornam traduzível a proximidade física e viva da consciência com o fenômeno apreendido. A palavra chave é tradução; traduzimos tudo ao nosso redor para podermos compreender, apreender e transformar as experiências em representações mentais. Em linhas gerais, tradução é a atividade cognitiva que opera a passagem de um enunciado dado em outro considerado equivalente. A traduzibilidade surge como uma das propriedades fundamentais dos sistemas semióticos e como o próprio fundamento da abordagem semântica: entre o juízo existencial “há sentido” e a possibilidade de dizer alguma coisa a seu respeito, sendo o ato de falar do sentido, traduzir e produzir significação. (GREIMAS, 2008, p. 508)

A problematização teórica a respeito de fenômenos tradutórios existe desde a Antiguidade, com as traduções dos textos religiosos, filosóficos e científicos. Pelo ato tradutório, perpassa a noção de decodificação e de equivalência na diferença, a fim de que os signos em questão sejam compreendidos. Considerando as implicações da

tradução, Jakobson (1995) propõe três espécies de tradução, sendo a primeira a ser considerada a tradução intralingual, processo que consiste na interpretação de signos verbais por meio de outros da mesma língua. A segunda, a tradução interlingual, refere-se à interpretação dos signos verbais de uma língua por meio de outra língua. Contudo, dá-se conta que de que a variedade de linguagens e veículos no universo cultural exige novas apreciações tradutórias, o que lhe renderá a terceira classificação tradutória: Tradução Intersemiótica. O primeiro a falar em Tradução Intersemiótica ou transmutação, que não deixa de ser uma interpretação de signos, Jakobson afirma que ela se dá por meio de sistemas distintos, considerando inicialmente a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais, no nosso caso, o cinema.

Detendo-nos nessa última, sob a perspectiva semiótica peirceana, podemos apontar dois caminhos da tradução implícitos no processo de tradução sógnica, considerando a linguagem dos meios e os limites da traduzibilidade. O primeiro diz respeito ao processo de semiose, em que um signo se traduz em outro. E a segunda, tradução interlinguagens, implica a relação entre sistemas sógnicos. Nesse contexto, a tradução intersemiótica, tendo por fundamentos os estudos de Julio Plaza (2003), permite uma apreciação analítica entre a literatura e o cinema, tentando estabelecer uma relação entre os meios quanto à questão da semiose produzida na diegese literária e a semiótica da produção da imagem diegética no cinema. Essa relação virá discutida mais adiante, apontando os limites, possibilidades e processos de constrangimentos passíveis de serem observados tanto em produções literárias quanto cinematográficas.

Contudo, o ato tradutório, principalmente no que se refere à sua prática intersemiótica, confunde-se com adaptação. Ao adentrar o universo da tradução, esbarramos em um entrave primário da distinção entre tradução e adaptação, que vai mais além do que reza a tradição acadêmica sobre o tema, ao expor por muito tempo um binômio arquetípico de tradução como um processo de reprodução o mais fidedigno possível com relação ao original - postura da qual discordamos por adotar a tradução como recriação, uma possibilidade de atualização do original - e a adaptação como um ofício que admite uma modificação da matriz. No entanto, reconhecemos que, devido às modificações ocorridas em os ambos processos, não nos faculta descartar o aspecto transformacional e intrínseco tanto da tradução como também da adaptação.

Com base nessa constatação, desestabilizam-se as prerrogativas tradicionais de distinção entre tradução e adaptação, em razão do fator transformacional desses pro-

cessos. As fronteiras da reescritura, ato *sine qua non* a qualquer tentativa de tradução ou adaptação, não escapam da noção de transgressão como um fator constitutivo do ato tradutório. Assim, não seria fácil nem evidente estabelecer os limites exatos da tradução e da adaptação, se tomamos como parâmetro as discussões acerca das traduções interlinguais.

Essas considerações introdutórias, baseadas no livro *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*, de Lauro Maia Amorim (2005), traz-nos a pertinência de que a tradução recria, não o que Amorim denomina de ‘expressividade autêntica do Outro’, mas, sim, estabelece e corrobora uma visão ou leitura enxertada dos estereótipos já consagrados na cultura do tradutor em relação ao Outro. Isso se explica pelo princípio da tentativa de ‘domesticação’ do texto original para o reescrito, em razão do público alvo.

Considerando o ato tradutório - entenda-se aqui esse vocábulo de forma neutra simbolizando tanto a tradução como a adaptação – uma ação de cunho humano, desde seus primórdios, a interferência cultural estará presente, até porque a noção de invisibilidade do tradutor entra em choque com o próprio princípio da tradução, já que ao preservar o “estrangeirismo” da obra matriz, desconsiderando seu novo contexto cultural alvo, o tradutor acaba por tornar sua tradução tão hermética e inacessível ao leitor quanto à obra original.

Essa conclusão vem à tona não apenas na fala de Amorim (2005: 36), mas também está no discurso de teóricos da tradução como Venuti (1995) e Rajagopalan (2000), citados por Amorim (2005) em suas considerações sobre o ato tradutório, por apontar, em outros termos, que *não haveria como o tradutor ser ‘invisível’*, pois de uma maneira ou de outra ele estará sempre promovendo intervenções, exatamente para atender à exigência primeira de que o senso comum admite como tradução: atividade que abrange a interpretação do significado de um texto em uma língua — o texto fonte — e a produção de um novo texto em outra língua e que exprima o texto original da forma mais exata possível na língua destino. Vale lembrar que essas primeiras incursões acerca da tradução nos chama inicialmente a tradução interlingual, denominada, também de “tradução propriamente dita” delineada por Roman Jakobson, levando em consideração o sistema de linguagem emissor-canal-receptor, para depois conduzir-se a linha desejada ao objetivo do nosso trabalho de tradução intersemiótica, que, ainda conforme Jakobson, manifesta-se na transmutação em que signos de uma linguagem

se transformam em signos de outra linguagem.

O que justifica essa incursão são suas bases referenciais, visto que ambos os processos, seja tradução interlingual, seja a tradução intersemiótica, interseccionam-se na noção conceitual da palavra “tradução”, vinculada culturalmente ao fenômeno de transmutação, do latim *transmutare, ato que promove mudança ou converte algo em outra coisa*, que, por sua vez, envolve questões como a fidelidade, autonomia do tradutor, modificações, transgressões, assimetria e simetria tradutória entre os textos em questão –texto fonte/ texto-traduzido- e reescritura.

Dessa forma, por exemplo, a assimetria tradutória reverbera na noção de fidelidade textual, que, situada em um contexto conservador, condiz com uma reescritura quase ‘literal’ do texto matriz. Mas não se deve esquecer, aponta Amorim (ibidem), que a fidelidade exerce uma função de, na “modificação” ou reprodução, ser o mais fiel possível à compreensão e completude de sentido da obra fonte e não necessariamente significa preservar todas as palavras, capítulos, passagens, até mesmo personagens do texto original. A mensagem efetiva será aquela que se realiza no receptor, chegando ao destino através da tradução de forma a proporcionar a melhor compreensão, em sua organicidade, do texto fonte.

Entretanto, as escolhas do ato tradutório são amparadas por convenções capazes de recontextualizar a obra original, gerando outras imagens e, claro, outra realidade-texto, a fim de aproximar-se do público leitor para o qual foi traduzida a obra.

Uma das convenções é a da aceitabilidade, no dizer de Amorim (2005), faz-nos inferir que os atos tradutórios seguem referenciais discursivos, no que diz respeito à visão de mundo construída em imagens por dado contexto sócio-histórico e as relações entre os sujeitos que a compõem. Dessa forma, o ato tradutório estaria condicionado à égide das relações sociais, muito mais que as dimensões puramente linguísticas ou intersemióticas. O texto-fonte sofre mais ou menos transformações respeitando o universo textual e de repertório de destino. Os tradutores ou adaptadores seguem esse princípio e, por isso, mais uma vez não se conseguem estabelecer fronteiras nítidas entre essas duas atividades.

Com base nos estudos de Basnett-McGuire (apud AMORIM,2005, p. 41), *pode-se afirmar que adaptar significa ‘transgredir’ limites do que se considera aceitável como ‘tradução’ e traduzir significa ‘manter-se’ no interior desses limites*. Diremos, pois, interpretando o posto anteriormente, que a exatidão do dito é algo incompatível com qualquer tentativa tradutória, mas, a partir do pós-estruturalismo, pode-se vislum-

brar um lume que reconhece, sim, a diferença, mas entende o não redutível como próprio da tradução. Assim, a noção de condensação passaria a ser um traço ou matiz na caracterização do que se chama de adaptação. O transgredir além do aceitável da tradução seria, em outras palavras, a construção condensada de uma obra, transbordando os limites do linguístico, ao passo que a tradução, embora certamente produzisse a recriação de uma realidade-texto, não sofreria tantas reduções. Estamos diante de uma dicotomia entre o “literal” e o “livre”. Aquele se associa à tradução, ao passo que esse, em sua liberdade criadora, associa-se à noção de adaptação.

É certo, porém, chamar atenção para o fato de que tal discussão, no intuito conceitual dos atos tradução/adaptação, serviu de pauta durante vários anos e seguiu norteando os estudos sobre tradução. Na obra *Tradução: teoria e prática*, de Milton (1998) essas considerações são postas perpassando um curso histórico. O período que abrange o fim do século XVII ao século XVIII, na Inglaterra, traz a figura do escritor, poeta e tradutor John Dryden, que estabeleceu a distinção de três formas de tradução:

1. a metáfrase, *tradução de um autor palavra por palavra, e linha por linha.*
 2. a paráfrase, *em que o autor é mantido ao alcance dos nossos olhos...porém suas palavras não são seguidas tão estritamente.*
 3. a imitação, *o tradutor assume a liberdade, não somente de variar as palavras e o sentido, mas de abandoná-los quando achar oportuno.*
- (MILTON, 1998, p.26)

Essa última referência, as imitações do século XVIII, aproximam-se muito das adaptações da atualidade, por ambos os processos serem considerados formas “livres” de tradução. Os escritores ingleses exploraram muito a imitação como técnica tradutória, sobretudo poetas do fim do século XVII, o chamado período *Augustan*. No percurso dos estudos, Milton (1998) ressalta que havia uma diferença estabelecida entre a tradição francesa dos séculos XVII e XVIII, mais conhecida como *belles infidèles*, e a tradição alemã, no fim do século XVIII e começo do século XIX, favorável a um tipo de tradução oposta ao paradigma francês.

Na perspectiva francesa, deve-se manter o belo e o puro do texto aproximando-se ao máximo do estilo do autor, aspecto não permitido nos esquemas de tradução literal por prevalecer a importância da tradução letra por letra. Assim, a beleza da “infidelidade” estaria na busca de desvendar o espírito da letra e não a letra. Na consecução de tal intento tradutório, lançar mão das modificações, alterações, supressões ou acréscimos eram procedimentos válidos e estimulados.

O conceito de equivalência entre tradutores franceses dos séculos XVII e XVIII era muito diferente de nossa interpretação contemporânea do termo. A tradução tinha de proporcionar ao leitor a impressão semelhante à que o original teria suscitado, e a pior maneira de fazê-lo seria através de tradução literal, o que pareceria dissonante e obscuro. Seria melhor fazer mudanças a fim de que a tradução não ferisse os ouvidos e que tudo pudesse ser entendido claramente. (MILTON, 1998, p.57)

A beleza da “infidelidade” textual centra-se na possibilidade das modificações, a fim de chegar à clareza de expressão e à harmonia do som da obra traduzida. O pensamento alemão, por sua vez, sobretudo entre os séculos XVIII e XIX, caracterizou-se pela preservação do estilo original do texto de partida, de maneira a manter a forma do texto *transmigando para a língua alemã, a estrangeiridade do Outro*. (AMORIM, 2005, 56)

Há ainda teóricos que apregoam a impossibilidade da tradução e, conseqüentemente, da recriação em adaptações de textos literários. Haroldo de Campos (2002: 34) defende a intraduzibilidade dos textos criativos e aponta a tradução como uma forma privilegiada de leitura crítica da literatura, que só se efetiva na convergência cooperativa de um trabalho de equipe entre estudiosos da literatura, escritores e linguistas.

É preciso que a barreira entre artista e professores de língua seja substituída por uma cooperação fértil, mas para esse fim é necessário que o artista (poeta ou prosador) tenha da tradução uma idéia correta, como labor altamente especializado, que requer uma dedicação amorosa e pertinaz, e que, de sua parte, o professor de língua tenha aquilo que Eliot chamou de ‘olho criativo’, isto é, não esteja bitolado por preconceitos acadêmicos, mas sim encontre na colaboração para uma recriação de uma obra de arte verbal aquele júbilo particular que vem de uma beleza não para a contemplação, mas de uma beleza para a ação ou em ação. (HAROLDO de CAMPOS: 2002:46-47)

Vê-se que as noções de tradução e adaptação estão imbricadas na dicotomia fidelidade versus criatividade, bem como reprodução e tradução. A adaptação estaria para a criatividade por ser vista como um recurso que atualiza textos antigos para leitores contemporâneos, além de estar associada e conhecida como tradução de uma linguagem artística para outra, quando pomos em pauta a primeira noção de tradução intersemiótica delineada por Jakobson. Nesse contexto, de forma muito pragmática e até mesmo simplória, reporta-se a um ajustamento de uma obra às condições do meio de outra linguagem. Mas, esse último entendimento de adaptação se deu em razão, no nosso entender, da falta de uma apreciação mais detida aos estudos de tradução

intersemiótica na perspectiva de Júlio Plaza, que respondesse às inovações artísticas, visto que não há uma teoria da adaptação, mas há da tradução intersemiótica, fenômeno capaz de dialogar com a constante hibridação de meios, códigos e linguagens, que se justapõem e se combinam.

Como os atos tradutórios são analisados desde tempos remotos, antes mesmo do advento da Semiótica de Peirce, justifica-se a adaptação ter sido posta como fenômeno próprio metodológico da tradução intersemiótica, classificada e definida por R. Jakobson como a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não-verbais.

Desvencilharmo-nos das amarras teóricas da tradução interlingual, em razão da grande divergência dessas teorias sobre os atos tradutórios, torna-se um caminho necessário, por se apresentarem como um proscênio problemático e restrito por se limitarem aos fenômenos verbais. Primeiro porque nos servem de extrato de observação para se iniciar uma reflexão sobre tradução e perceber, primeiramente, que os estudos tradutórios anteriormente expostos evidenciam pouca aplicabilidade aos fenômenos de transitoriedade entre o verbal e o não-verbal.

Segundo, que a evolução artística, principalmente, depois do advento do cinema, provocou nos fenômenos tradutórios uma ampliação do cerne da tradição uma vez que passou a compreender a tradução, como interdisciplinar, favorecendo diálogos com diferentes linguagens e culturas saindo do âmbito linguístico, além de ser entendida como uma prática crítico-criativa da própria historicidade dos meios de produção e reprodução.

No cinema, temos o predomínio da forma imagem, e na prosa romanesca temos o predomínio de conceitos, do símbolo, da palavra. Meios que se entrelaçam, visto que a emigração da prosa literária para outras linguagens, como o cinema, constituiu-se em um processo de tradução, pois transforma a forma-pensamento romance em uma outra forma-pensamento imagem. Esse movimento, embora revele informações estéticas particularizadas, trazem entre si uma relação isomórfica, já que em ambos os sistemas prosa literária e cinema, verifica-se a fisicalidade da narrativa, a contação, o enredo, personagens, ação, o fato, o tempo e o espaço.

Terceiro, os estudos tradutórios anteriormente expostos evidenciam a impropriedade do conceito de adaptação para caracterizar metodologicamente a tradução intersemiótica, tendo em vista que aquele conceito – adaptação – não reúne pressupostos teóricos que contemplem os variados processos de semiiose, sem verticalizar as possibilidades de ter os sistemas semióticos não-verbais como interpretantes.

Esses três fatores nos levam a optar pela nomenclatura tradução intersemiótica para nos referir à transmutação da obra literária em estudo **Como água para chocolate**, para sua criação fílmica homônima.

Coube a Roman Jakobson como semioticista e linguista estabelecer a definição de tradução intersemiótica, na segunda década do século XX; no entanto, coube a Julio Plaza desenvolver a linha teórica e fundamentação sobre esse fenômeno aplicado às artes visuais, em associação a outras manifestações artísticas como literatura, pintura, teatro, dentre outras, visto que não existia uma teoria da Tradução Intersemiótica antes dos anos 80 do século passado.

Na obra *Tradução Intersemiótica* (2003), Júlio Plaza debruça-se na sua experiência como artista intermídia, escritor, gravador e professor para desenvolver pressupostos cuja funcionalidade viesse ao encontro das profundas mudanças proporcionadas na ambiguidade dos signos estéticos. O trabalho de Plaza resultou de uma síntese elaborada a partir de práticas artísticas desenvolvidas em várias linguagens e meios, expandindo o olhar sobre tradução, antes dedicado ao código linguístico para manifestações também de multimídia e intermédias.

A operação de cunho intersemiótico – por mim concebida como forma de arte e como prática artística na medula da nossa contemporaneidade – necessita de apoio teórico para que possa ser interligadas as operações inter e intracódigos. Isto porque as teorias existentes da Tradução Poética, nascidas da prática inter e intralingual, embora cheguem a apontar para, obviamente não abordam questões específicas que são relativas à Tradução Intersemiótica. (PLAZA, 2003:XII)

1.2 Tradução Intersemiótica: fundamentos

Para que seja possível uma compreensão mais completa da Tradução Intersemiótica (TI), faz-se necessário expor os principais fundamentos que regem esse tipo de tradução e suas especificidades.

A base da teoria de Plaza perpassa os critérios estabelecidos pela Semiótica de Peirce ou Teoria Geral dos Signos, que indaga sobre a natureza dos signos e suas relações e entende por signo, como já posto anteriormente, tudo aquilo que possa substituir ou representar alguma coisa, considerando certas medidas e circunstâncias na busca de provocar determinados efeitos.

Esses princípios da Teoria Geral dos Signos possibilitam uma análise mais adequada aos estudos de Tradução Intersemiótica que as bases saussureanas do signo arbitrário e o convencional. A proposta peirceana triádica de observação e entendimento do signo amplia os pressupostos logocêntricos das dicotomias significante/significado, língua/fala, sintagmático/paradigmático, sincrônico/diacrônico, trazendo uma contribuição substancial a outras nuances da linguagem e seus usos e, conseqüentemente, suas relações estruturais com outras linguagens para melhor estabelecer os procedimentos da tradução e as equivalências tradutórias, à medida que extrapolam o sistema do código linguístico escrito, para uma tricotomia ou relação triádica que se manifesta em signo/referente/interpretante; índice/ícone/símbolo.

Seguindo na discussão, podemos tomar alguns elementos da narrativa e/ou da própria organização da obra literária, para elucidar nosso itinerário de trabalho, através da proposta da relação triádica dos signos de Peirce.

A visão aqui exposta defendida por Peirce sai do arraigado e restrito sistema abstrato de Saussure, no entendimento da linguagem, para uma teoria dos signos capaz de enxergar os signos como axiomas de que as cognições, as ideias e até o homem são essencialmente entidades semióticas. (NÖTH, 1995, p. 61)

Com base em um circuito triádico (signo, objeto e interpretante) e a sua relação com seus correlatos (signo e si mesmo, signo e seu objeto, signo e seu interpretante), temos a compreensão de que o signo não é objeto, é algo distinto, ele está ali, presente, para designar ou significar outra coisa significada e produto de um processo cognitivo produzido na mente.

Para que algo possa ser um signo, esse algo deve representar alguma outra coisa, chamada seu objeto. O signo se constitui em signo na mente do receptor no processo de semiose, marcando as funções do objeto nesse processo. (NÖTH, 1995, p. 66). Não se pode deixar de enfatizar que signo é algo que representa outro algo na mente do interpretante. Assim, quando algo se torna signo, o interpretante não o lerá como a própria entidade ontológica que se apresenta, mas como a representação desse diferente do que ele é. Trata-se, portanto, de uma relação entre três elementos: 1. o *representamen*, que atua como signo, seria o objeto perceptivo; 2. o *objeto*, elemento ao qual o signo se refere; 3. o *interpretante*, que é o signo equivalente criado na mente do intérprete ou receptor. Então, o signo pode ser perceptível, imaginável ou mesmo inimaginável num certo sentido. Por exemplo: o cheiro da fumaça pode designar fogo; a palavra “estrela”, quando pronunciada, pode significar: astro com luz própria, artista

célebre ou sorte; marcas de pneus na pista podem apontar para acidente, distração do motorista, veículo sem controle e a essa sucessão de significado do signo Peirce chamou de semiose, por ser uma série de interpretantes sucessivos *ad infinitum*, visto que o interpretante é o efeito do signo. Traremos a seguir alguns comentários analíticos da obra com base na proposta triádica de Peirce, no diz a respeito, índice/ícone/símbolo e ao processo de semiose.

Ao iniciar a construção romanesca, a autora elege um aspecto estrutural incomum. A abertura do primeiro capítulo começa com a indicação temporal "janeiro" e, em seguida, o título de uma receita culinária, "Torta de Natal", uma disjunção que causa estranhamento de relação temporal ao trazer a torta de Natal em pleno janeiro, mês dedicado à festa de reis e não à natividade do Menino Jesus. Em seguida, na sequência do capítulo, tem-se em suas primeiras duas páginas instruções para a elaboração do prato citado na página de abertura do capítulo, com a estrutura não-literária "maneira de fazer", reforçando a estrutura de uma receita e não de um romance.

Ora, a ordem estrutural posta remete a um livro de receitas, mas curiosamente intercalada com uma narrativa, própria de um romance, porque traz a indicação de ação, tempo, espaço, personagem. Afirmamos isso por comungar com a perspectiva linguística da criação de gêneros textuais¹, realizações linguísticas discursivas orais ou escritas que surgem das necessidades sócio-culturais dos sujeitos, inseridos em um contexto cultural específico, revelando intrinsecamente, em sua formação, uma estrutura tipológica, não empírica.

Assim, a receita culinária responde às necessidades específicas do registro de como elaborar e manipular alimentos e ingredientes, para o feitiço ordenado de um prato, cuja estrutura textual exige a injunção no estabelecimento de ordens que incitam a uma ação. Essa ordem textual, que remete ao gênero receita, trata-se de indício (índice) de uma ruptura na exposição da narrativa, que vai gradativamente se confirmando ao longo da obra. Apontamos como índice, visto estarmos chamando atenção para o primeiro capítulo, para a primeira impressão do leitor, já que mero indício - sinal ou vestígio de que algo existe, por evidenciar sinais qualitativos desse algo - passa a uma qualidade; no caso, aqui confirma-se a ruptura com o cânone da estrutura narrativa.

O fluxo narrativo próprio do romance abre espaço a uma heterogeneidade textual

¹ver DIONISIO, A. P. et AL (org). Gêneros Textuais e Ensino. 2ed Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

tipológica², visto que o romance materializado pela autora e foco de nossa apreciação mescla em sua estrutura o tipo textual narrativo - com o gênero romance - e o injuntivo - com o gênero receita. Indo mais além em sua proposta de ruptura com o cânone, a autora traz, ainda, uma tessitura de intertextualidade de inter-gêneros - um gênero textual com função de outro gênero. Imbrica-se romance - livro de receitas - diário de memórias, gêneros que podem ser observados nos fragmentos no decorrer do trabalho.

Maneira de fazer

A cebola tem que estar finamente picada. Sugiro-lhe colocar um pequeno pedaço de cebola na moleira, com a finalidade de evitar o desagradável lacrimejar que se produz quando alguém a está cortando. O ruim de chorar quando a gente pica cebola não é o simples fato de chorar mas sim o de que às vezes se começa, como se diz, a gente se pica, e então não pode parar. (...) Mamãe dizia que era porque eu era tão sensível à cebola quanto Tita, minha-tia avó. Dizem que Tita era tão sensível que desde que estava no ventre de minha bisavó chorava e chorava quando esta picava cebola. Seu choro era tão forte que Nacha, a cozinheira da casa, que era meio surda, o escutava sem esforço. Um dia os soluços foram tão fortes que provocaram o adiantamento do parto. (...) É preciso ter cuidado de fritar o chouriço para as tortas em fogo muito lento, para que desta maneira fique bem cozido, mas sem dourar excessivamente. Quando estiver pronto, retira-se do fogo e se incorporam as sardinhas, as quais anteriormente foram despojadas do esqueleto. É necessário também raspar com uma faca as manchas negras que têm sobre a pele. Junto com as sardinhas misturam-se a cebola, os *chiles* picados e o orégano moído. Deixa-se repousar a preparação antes de rechear as tortas. (...) (ESQUIVEL, 1989, , p. 3-6).

Abrindo a narrativa com "maneira de fazer" com o picar da cebola para a torta de Natal, o texto receita se desdobra para a vida da protagonista. O elemento "cebola" leva ao choro convulsivo de Tita no ventre da mãe, que de tão forte provoca o adiantamento do parto.

Mamãe dizia que era porque eu era tão sensível à cebola quanto Tita, minha-tia avó.

Dizem que Tita era tão sensível que desde que estava no ventre de minha bisavó chorava e chorava quando esta picava cebola. Seu choro era tão forte que Nacha, a cozinheira da casa, que era meio surda, o escutava sem esforço. Um dia os soluços foram tão fortes que provocaram o adiantamento do parto. E sem que minha bisavó pudesse dizer um pio, Tita despencou neste mundo prematuramente, sobre a mesa da cozinha, entre os aromas de uma sopa de massinha que estava cozinhando, os do tomilho, do louro, do coentro, do leite fervido,

²ver MARCUSCHI, 2002.

do alho e, é claro, da cebola. Como bem podem imaginar, a conhecida palmada na bunda não foi necessária pois Tita nasceu chorando de antemão, talvez porque ela sabia que seu oráculo determinava que nesta vida lhe estava negado o casamento. Contava Nacha que Tita foi literalmente empurrada para este mundo por uma torrente de lágrimas transbordando sobre a mesa e o chão da cozinha.

De tarde, quando o susto já tinha passado e a água, graças ao efeito dos raios de sol, tinha evaporado, Nacha limpou o resíduo das lágrimas caídas sobre a lajota vermelha que cobria o chão. (ESQUIVEL, 1989, p. 3-4). (ver apêndice de imagens sequência: Torrente de lágrima)

No processo de semiose - processo ininterrupto gerador de significações - do fragmento em questão, temos uma gradação crescente, da cebola ao choro, do choro a uma torrente de lágrimas. O leitor, nessas primeiras páginas, recebe da autora novos índices do que vai se desenvolver na narrativa, pois é possível inferir que o choro seja um indício do sofrimento da personagem Tita, indício da dor de amar, como aponta o uso do "talvez", advérbio que denuncia a possibilidade, ao lançar dúvidas sobre o fato de a personagem casar ou não.

Acompanhando a gradação, do choro a uma torrente de lágrimas, identificamos na torrente de lágrimas uma imagem abstracional (ícone) do padecer pelo qual passará Tita. Essa imagem resulta em uma representação icônica do sofrimento, que, por sua vez, chama a um símbolo "lágrimas", convertido em um elemento representativo visível, em lugar de uma realidade invisível - o sentimento de desamparo, desolação.

Ao dar início às suas discussões e proposta teórica de leitura do mundo, Peirce estabelece, como apontado a classificação dos signos seccionada em tricotomias, como anteriormente já dito e exemplificado. A primeira tricotomia envolve a natureza material do signo, dando-se em relação ao signo consigo mesmo por uma qualidade, uma singularidade ou uma lei geral. Assim, um signo pode ser um *quali-signo*, um *sin-signo* ou um *legi-signo*, respectivamente. Na primeira tricotomia *sígnica*, na categoria de primeiridade, temos o signo em si mesmo como uma qualidade ou *quali-signo* e não existe concretamente a ideia de sentimento o ainda não-relacional, o não-cognitivo. Por exemplo, o sentido primeiro de qualidade de uma cor: o azul pelo azul, o vermelho pelo vermelho, sem que façamos uma associação da cor com algo.

Quando o signo se corporifica e passa a uma existência concreta, a uma singularidade, a uma experiência, fruto muitas vezes de uma reação sensitiva, o signo passa a ser *sin-signo*. Por exemplo, tomando ainda as cores, quando o vermelho passa a representar sinal de vergonha, por se manifestar como uma reação orgânica de sangue concentrado nas maçãs do rosto, pondo-nos rubros quando somos repreendidos

ou tomados de surpresa pela reação de risos ao levarmos um tombo publicamente.

Convém lembrar que qualquer que seja o processo de tradução (interlingual, intralingual ou intersemiótico), este segue regido por leis gerais, chamadas na semiótica de *legi-signos*, elementos que exercem a função de norma e estrutura permitindo uma ordem sónica facilitadora da identificação do que é igual, semelhante ou diferente. (PLAZA, 2003, p. 72)

Os *legi-signos* dizem respeito não apenas aos signos por excelência, que são os signos arbitrários ou convencionais como os idiomas, por exemplo, mas também aos “signos-degenerados” ou “quase-signos” na descrição peirceana, já que esses signos não têm o caráter de símbolos e são classificados como signos icônicos e indiciais que apenas apresentam ou indicam seu objeto e não têm o caráter de representação genuína do símbolo, pois são regidos por uma relação de similaridade com seu objeto.

Os quase-signos não são considerados símbolos, posto que seu papel consiste na apresentação ou indicação do objeto sem que com isso venha a representá-lo genuinamente. O cinema é um exemplo de representação não genuína; trata-se de ícone.

A segunda tricotomia diz respeito à relação do signo com seu objeto. Desta forma, um signo pode ser um ícone, um índice ou um símbolo. A terceira tricotomia relaciona o signo ao seu interpretante. Um signo pode ser um rema, um dici-signo ou um argumento. A relação entre estas tricotomias gera 10 classes de signos, formando a percepção que se dá em três níveis: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade.

Cada uma dessas divisões foi então re-subdividida de acordo com as variações próprias das categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade. Os signos em si mesmos podem ser: 1.1 qualidades; 1.2 fatos; e 1.3 ter a natureza de leis ou hábitos. Os signos podem estar conectados com seus objetos em virtude de: 2.1 uma similaridade; 2.2 de uma conexão de fato, não cognitiva; e 2.3 em virtude de hábitos (de uso). Finalmente, para seus interpretantes, os signos podem representar seus objetos como: 3.1 sendo qualidades, apresentando-se ao interpretante como mera hipótese ou rema; 3.2 sendo fatos, apresentando-se ao interpretante como dicentes; e 3.3 sendo leis, apresentando-se ao interpretante como argumentos. Dessas nove modalidades, Peirce extraiu as combinatórias possíveis. Aquilo que um signo representa para seu objeto dependerá, em parte, do tipo de conexão entre signo e objeto e a espécie de conexão dependerá do caráter ou natureza do próprio signo (1995, p. 121).

Observemos o quadro e a explicação a seguir encontrados em Santaella (2007, p. 62):

	R	O	I
P	Quali-sígnio	Ícone	Rema
S	Sin-sígnio	Índice	Discente
T	Legi-sígnio	Símbolo	Argumento

Na primeira linha horizontal, temos **R** (representamen), **O** (objeto) e **I** (interpretante). Na primeira linha vertical, temos as categorias **P** (primeiridade), **S** (secundidade) e **T** (terceiridade). Na segunda linha vertical, temos a relação dos signos em si mesmos: qualidades (quali-sígnio); fatos (sin-sígnio) e natureza de leis ou hábitos (legi-sígnio). Na terceira linha vertical, percebemos a relação dos signos com seus objetos: por similaridade (ícone); conexão de fato, não cognitiva (índice) e hábitos de uso (símbolo). Finalmente, na última linha vertical, verificamos a relação dos signos com seus interpretantes: qualidades, apresentando-se ao interpretante como mera hipótese (rema); sendo fatos (dicentes) e sendo leis (argumentos). As combinações lógicas das tricotomias acima citadas resultaram nas dez classes:

- I. Quali-sígnio, icônico, remático.
- II. Sin-sígnio, icônico, remático.
- III. Sin-sígnio, indicativo, remático.
- IV. Sin-sígnio, indicativo, dicente.
- V. Legi-sígnio, icônico, remático.
- VI. Legi-sígnio, indicativo, remático.
- VII. Legi-sígnio, indicativo, dicente.
- VIII. Legi-sígnio, simbólico, remático.
- IX. Legi-sígnio, simbólico, dicente.
- X. Legi-sígnio, simbólico, argumental.

Ter conhecimento dessas classificações nos conduz ao entendimento de que a Tradução Intersemiótica como transcrição de formas reclama a dominação de estruturas arraigadas aos diversos signos existentes, a fim de identificar e estabelecer as relações estruturais do signo, favorecendo os procedimentos que regem a tradução. (PLAZA, 2003, p.71).

Plaza (2003, p.72;77) toma como elemento chave o legi-signo no fazer tradutório, visto ser um signo com suas características de lei, que permite um estabelecimento de regras para uma ordem sígnica, favorecendo o processo tradutor considerando as igualdades, similitudes e elementos diacríticos próprios das entidades ontológicas que se pretende traduzir. Cada sistema sígnico tem sua linguagem própria e por isso suas leis de organização da linguagem. Tomando nosso *corpus*, o cinema tem sua linguagem específica, bem como a literatura, sem falar na materialização literária do gênero romance, estrutura em que está escrita a obra **Como água para chocolate**. Tais aspectos serão aprofundados no decorrer do trabalho, indicando as leis que os regem, fazendo assim uma apreciação dos legi-signos: cinema e literatura.

Os legi-signos, com suas características de lei, de geral e universal, permitem estabelecer uma ordem sígnica que nos faz discernir entre o que é igual, semelhante e o que é diferente, providenciando, assim, as condições para o estabelecimento de uma síntese. PLAZA, 2003, P.72.

Sem o legi-signo como princípio que governa, como estrutura significante, como lei que preside a toda organização de linguagem (mesmo que esta organização seja *sui generis* e que sua lei, conseqüentemente se estabelece *ad hoc*) nenhuma ordenação seria possível. É o legissigno, por assim dizer, que regulamenta o processamento interno de uma estrutura, garantindo sua coerência e otimização. (PLAZA, 2003, p.77).

Plaza ainda adverte que o processo tradutor como forma estética não se limita uma simples transferência de sistema sígnico para outro, visto que todo sistema constrói seu sentido e sua significação. A noção de mera transferência como nos deixa pressupor muitas vezes as perspectivas de adaptação guiadas pela noção de adequação de um sistema a outro, emprestada das ciências biológicas, muitas vezes limita-se à questão estrutural das necessidades de adaptação. Não se trata, pois, de uma tradução elemento a elemento, mas de traduzir sincronicamente elementos de equivalência em dois códigos diferentes. Assim, é possível entender que o signo estético é intraduzível por natureza e que a tradução se traveste de empreendimento recriador. Temos, então, a tradução criadora, e não mera adequação entre meios, adaptação.

O filme será uma tradução recriadora do romance que o originou, sem a obrigação de ser *ipsis literis* o texto original, pois a narrativa está organizada em outro meio e deve ser contada respeitando as leis desse novo meio. O que aproxima então o filme e o romance no processo tradutório? O projeto de contar histórias inerentes a ambos os meios (romance e filme), já que os passos fundamentais para a criação da linguagem fílmica é a criação da estrutura narrativa, elemento de equivalência entre romance e

cinema, embora diferentes na materialidade do signo.

Regido pelo princípio de equivalência na diferença, teremos uma relação de nível icônico entre a tradução e seu signo primário. Jakobson (1995, p. 65) foi o primeiro teórico a apontar o princípio da equivalência na diferença, a preocupar-se com os elementos que se aproximam e se distanciam no processo de tradução, tomando como referência o processo de tradução interlingual.

Jakobson (1995) nos faz perceber que, tomando como exemplo a tradução interlingual, a ausência de certos procedimentos ou elementos gramaticais na linguagem para a qual será traduzida a mensagem ou texto original, não impossibilita uma tradução, em sua totalidade, da informação conceitual ali contida, principalmente no que tange às mensagens poéticas. Partindo dessa premissa, Plaza (2003) admitirá ser Jakobson o pensador a desvendar os procedimentos que engendram não só a poeticidade, mas também a plurissignificância nas mensagens verbais e não-verbais.

São os estudos de Jakobson associados à Semântica peirceana que facultam as bases para se compreender as traduções intersemióticas ou entre meios de sistemas diferentes, que “embora o original e a tradução sejam diferentes enquanto linguagem, suas informações estéticas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia, isto é, como corpos isomorfos, dentro de um mesmo sistema.” (PLAZA, 2003, p. 28)

Podemos perguntar por que essas informações estéticas cristalizar-se-ão, visto que são códigos distintos. A resposta estaria não só na tradução da mensagem, mas na tradução do próprio sistema de signos, partindo de uma analogia ou parentesco naquilo em que as linguagens ou signos envolvidos no processo tradutório pretendam traduzir, sendo isso senão uma relação icônica que segue leis.

Os signos icônicos representam, segundo Peirce, seu objeto por similaridade, esses signos “operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado”. (PLAZA, 2003, p. 21)

As semelhanças das qualidades entre as leis que regem o romance e o filme norteamericano a operacionalidade das traduções entre esses meios. Nessa medida, chega-se à necessidade de lançar mão da grade classificatória de traduções intersemióticas a fim de compreender a tradução do romance para o filme.

Ao propor uma tipologia das traduções, Plaza (2003, p. 89) deixa claro que não pretende com isso fixar a grade classificatória de maneira estanque e inflexível, mas mapear os tipos, a fim de servir de rota e marco referencial, capaz de explicitar melhor

aspectos diferenciais dos processos tradutórios. Assim, estabeleceu três matrizes de tradução: tradução icônica, tradução indicial e tradução simbólica, que podem coexistir simultaneamente em uma mesma tradução.

Tradução Icônica

Esta se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura. Temos, assim, analogia entre os Objetos Imediatos, equivalências entre o igual e o parecido, que demonstram a vida cambiante da transformação sígnica. A tradução icônica está apta a produzir significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente. (...) (PLAZA, 2003, p. 89-90)

Tradução Indicial

A tradução indicial se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade dentre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e trasladado para outro meio. Nesta mudança, tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula. (...) (PLAZA, 2003, p. 91-92)

Tradução Simbólica

Este tipo de tradução opera pela contigüidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional. Ao tornar dominante a referencia simbólica, eludem-se os caracteres do objeto imediato, essência do original. (...) (PLAZA, 2003, p. 93)

Observando as categorias de tradução e nos detendo aos objetos propostos de análise nesse trabalho são as obras homônimas **Como água para chocolate**, teremos, uma tradução icônica, associada a uma indicial. A icônica pela similitude dos projetos envolvidos romance (narração da estória da cozinheira Tita) e filme (linguagem cinematográfica também apta a contar estórias) só buscando o recurso da imagem em movimento que já caracteriza como recurso de narração outro meio, que não o literário.

1.3 Tradução Intersemiótica (TI): a sinestesia como foco da tradução

No tópico anterior, explicitamos alguns fundamentos que permeiam a tradução seja interlingual ou intersemiótica. Recaptulando alguns referentes essenciais à diferenciação entre esses dois planos de tradução, teremos na Tradução Interlingual um processo tradutório que ocorre no mesmo meio; contudo com sistema de códigos linguísticos diferentes. Essa condição tende a especializar e fazer vir à tona as espe-

cificidades de sentido nas línguas por meio das metáforas, idiosincrasias, alusões e sugestões inerentes aos códigos.

Na Tradução Intersemiótica, essas especificidades e sentidos entre os diferentes sistemas de signos são relevantes entre os meios e os códigos envolvidos no processo de tradução, visto que o real, produto de tradução, é constituído por um conjunto polifônico de mensagens, cuja interrelação dos sentidos garante-nos uma maior ou menor integridade do real. Nesse sentido, a sinestesia como sensibilidade integrada torna-se o foco de atenção da Tradução Intersemiótica.

Cada meio de produção artística, com sua especificidade característica, promove o intercâmbio de mensagens que, socializadas entre o homem e o mundo, estimulam órgãos sensoriais humanos. Por sua vez, segundo Plaza (2003, 45), essas mensagens reproduzem os sentidos, mais particularmente ampliando suas funções em sistemas de linguagem ao que chamarei de linguagens de sentido por serem instrumentos que estimulam os juízos receptivos-sensitivos, fazendo uma relação mediadora entre a mente que percebe o mundo e os estímulos sensoriais produzidos por objetos, fenômenos da natureza ou seres.

Três são os sentidos humanos ampliados em sistemas de linguagem, conforme as apreciações de Plaza (2003): o visual, o tátil e o auditivo são ajustados aos meios de representação. Contudo, em nossa observação, acrescentaríamos o gustativo e o olfativo, que embora não tenham sistemas de código de registro específico, melhor dizendo, não apresentam meios de representação, como o Braille (tato usado como visão), a música com as partituras (visão e audição), código Morse (audição e tato), Libras (visão), mas são sentidos que admitem sistemas de classificação cultural. Essa classificação variará conforme seu entorno, recursos naturais e organização social do grupo ou sociedade, aspectos esses que, em outra oportunidade, trataremos de forma mais verticalizada.

Referente à tradução do juízo receptivo visual, temos a maior esfera de representação em meio e em linguagem. Por ser a visão a percepção sensorial mais bem explorada e conhecida nessa relação entre o ser humano e o mundo, justifica o espectro alargado de linguagens estéticas construídas a partir da observação do sistema óptico, como, por exemplo, a fotografia, o cinema e a televisão.

Diferentes tipos de tradução existentes não abarcam a relação entre o que se sabe, o que se sente e o que se vê. Só a Tradução Intersemiótica considera os canais receptores de sentido e os interrelaciona com os efeitos inerentes às linguagens de

sentido, que adquirem toda uma dimensão concreta na sua realidade signa, transmitida como informações estéticas. Essa observância dos sentidos, seja como elemento de recepção ou convertido em signo de representação, faz da TI um processo capaz de revelar um universo muito mais amplo que os estudos tradutológicos.

Ao traduzir os sentidos em códigos e meios como extensões do organismo abstraímos e departamentalizamos os sentidos nesses meios, canais, suportes e códigos. É através desses meios que traduzimos o objeto dinâmico ou referencial em Objeto Imediato. (PLAZA, 2003,48)

Assim, TI implica linguagens além da verbal, abarcando os sentidos e a interrelação do homem com seu meio ambiente, estabelecendo, inclusive, uma classificação entre os canais sensoriais em imediatos (tato, gosto e olfato) e receptores à distância (visão e audição). Para fundamentar sua teoria acerca da TI como um intercurso dos sentidos, Plaza (2003, p.47) cita os estudos de Edward T. Hall, no seu livro *The Silent Language*, que capta de forma precisa as limitações dos sentidos e as variantes manifestações culturais dos sentidos.

Os canais sensoriais captam o real de forma diferenciada, o que gera uma singularidade representativa passada de maneira abstrata pelas linguagens, que, por sua vez, adquirem uma dimensão de concretude em sua realidade sígnica. Isso quer dizer que não é possível um espelhamento exato entre o que os sentidos captam e sua extensão em linguagem.

Então, pode-se dizer que perceber algo não significa apropriar-se desse algo tal qual ele verdadeiramente o é, visto que as linguagens abstraem o real, criando uma rede de referências entre sentidos e meios. Dessa forma, os sentidos são traduzidos em códigos e meios que se tornam uma extensão da estrutura orgânica dotada das faculdades sensoriais. Na tentativa de conhecimento do objeto referencial, lançamos mão de recursos como canais, meios, códigos e suportes que abstraíam esse objeto real e assim possamos percebê-lo, tornando-o objeto imediato, pois o obtemos depois de estabelecido todo o processo de esquematização do real e materialização de seu pensamento ou sensação em signo.

Plaza (2003, p.48), no intuito de esclarecer a tradução dos sentidos em códigos, traz-nos as noções de R. Arnheim sobre “conceito perceptivo” e “conceito representativo”, a começar pela noção do que é perceber que na visão desse teórico não se limita a uma recepção passiva do real ou material estimulador (um perfume, um livro, uma fruta que se come pela primeira vez), mas, sim, perceber convertido em criação de padrões receptivos que vão se adequando ao estímulo ou situação vivida. Nessa

medida, conforme Arnheim, pressupõe-se a formulação de um conceito receptivo, resultado de todos os padrões mentais disponíveis que se acercam daquela situação de realidade. Assim, pressupõe-se também a normatização que se faz dos arquivos sensoriais vividos.

Corroborando a ideia de que o estoque de formas disponíveis no nosso arquivo sensorial traduzem-se por recurso de um meio ou código e assim media o real, Peirce, comentado por Plaza (2003, p. 48), admitirá o juízo perceptivo como um processo mediador entre a mente e os estímulos ou reações sensoriais produzidas pelo objeto.

A título de ilustração, imaginemos a transmissão da música para alguém surdo. Na impossibilidade de ouvir, utiliza-se outros recursos como, por exemplo, por as mãos nas caixas de som para sentir vibrar o ritmo, o tempo musical. Assim, o juízo perceptivo ativado pelo tato traduziu na mente os estímulos sensoriais da música, veiculando as possíveis ampliações de sentido captadas. Dessa maneira, foi possível “ouvir” a música, ainda que, de forma diferenciada. Claro que tomamos um exemplo extremo; no entanto, é sabido não ser possível uma representação absoluta do objeto referencial provocante do estímulo sensorial. O que há é sempre uma tradução do estímulo.

Recursos como o cinema e a literatura também servem de substitutos dos sentidos produzindo condições de apreensão dos estímulos sensoriais veiculados por esses recursos. Mais adiante, nas sessões de análise, explicitaremos melhor essa questão, por tomarmos as obras objeto de estudo como exemplos.

2 *REALISMO-MÁGICO SOB O VIÉS DO FEMININO*

2.1 *Re(l)ação do real ao imaginário: implicações necessárias ao nascedouro do realismo-mágico*

A preocupação com a temática da literatura reconhecida como realismo-mágico realismo-maravilhoso ou fantástico nos chega em razão do *corpus* de estudo de nosso trabalho, que nos sugere traços desse gênero. Para que tenhamos uma percepção mais segura sobre o realismo-mágico é imperioso vasculharmos seus pressupostos, sua gênese, seu contexto de nascimento, influências e implicações.

Fiar uma trajetória histórica do termo realismo-mágico é imperioso em razão de nossa proposta de trabalho, para nos referirmos à narrativa latino-americana, escrita depois da Segunda Guerra Mundial.

Conforme obra de Seymour Menton¹(1998) intitulada *Historia verdadera del realismo mágico*, a falta de uma definição e uniformidade para o termo foi objeto de discussão do Congresso de Literatura Iberoamericana em 1973, realizado pelo Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Mas, mesmo com todos os esforços de críticos e literatos, a questão não foi solucionada. No entanto, foi a partir dessa mirada ao realismo-mágico como proposta estética que o termo se populariza, não só entre críticos latino-americanos, mas também entre os europeus, canadenses, norte-americanos.

¹Nació en El Bronx, Nueva York, en 1927. Escritor y crítico literario especializado en Literatura Hispanoamericana, ha impartido cátedras en diferentes universidades de Estados Unidos y América Latina, y publicado numerosos artículos y reseñas. Ha publicado libros especializados en literatura hispanoamericana como *El cuento hispanoamericano* (1964), *La novela colombiana: planetas y satélites* (1978), *La novela histórica latinoamericana* (1983), *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (1993), *Historia verdadera del realismo mágico* (1998), *Caminata por la narrativa latinoamericana* (2002), *Un tercer gringo viejo: relatos y confesiones* (2005). Encontrado em: <http://www.fil.com.mx/placer/fichas/menton.htm> 19/08/2009.

Contudo, é sabido que, desde 1925, esse termo foi cunhado pelo crítico literário e de arte, o alemão Franz Roh, em resposta às novidades plásticas ocorridas depois do expressionismo, visto que a perspectiva estética do realismo-mágico nasce na pintura alemã do século XX e desabrocha com mais evidência nas narrativas latino-americanas pós Segunda Guerra.

Em 1950, o termo realismo-mágico foi usado por Leonard Forster para definir a obra poética de Günter Eich e alguns de seus contemporâneos, fato esse que se seguiu frente aos trabalhos de outros escritores, sendo o termo usado por críticos como Heinz Rieder (1970) e Volker Katzmann (1975), dentre outros.

Menton (1997, p. 20) segue empenhado em suas apreciações acerca da estética do realismo-mágico, esboçando uma tentativa de definição pondo-o como uma expressão do cotidiano de forma imprevisível, algo que foge aos padrões da lógica convencional.

El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en una butaca.

Nos estudos de Menton (1998) os termos *maravilhoso*, *estranho* e *fantástico* se estreitam sem uma definição clara. Mesmo se buscarmos fontes teóricas como Tzvetan Todorov, verificamos a dificuldade de arcabouço teórico e até material analítico mais precisos, que possam demarcar limites exatos entre o fantástico, o maravilhoso, o estranho e o realismo-mágico.

O crítico em questão propõe, portanto, o estabelecimento primeiro de um contraste entre o gênero fantástico e o realismo-mágico, único viés possível para a formulação de um parâmetro contrastivo entre padrões estéticos que se imbricam e se confundem, mas que apresentam traços diacríticos. Inicia o processo com a afirmação categórica de que o fantástico e o realismo-mágico são manifestações estéticas com propostas literárias distintas, cujo contexto de produção também difere.

A primeira tentativa de apreciação dessas manifestações estéticas perpassa por um olhar historiográfico, lançado por Menton (1998), cuja síntese faz emergir um ponto díspare entre o fantástico e o realismo-mágico. Destaca o fantástico como um gênero passível de ser observado em qualquer período cronológico, ao contrário do realismo-mágico, tendência artística surgida em 1918, fruto direto de acontecimentos históricos

e artísticos e que se manteve vigente até os dias atuais, embora apresentando graus de intensidade distintos, por encontrar um substrato fecundo.

Segue perfilando outros elementos, agora de caráter mais estético, e isola a visão de mundo magicorrealista como um filtro capaz de transformar a realidade em uma ilusão, que se desvela nas obras pelas “yuxtaposiciones inverosímiles con un estilo muy objetivo, ultrapreciso y aparentemente sencillo”. (MENTON, 1998, p. 36). O cotidiano como tema traz a necessidade de uma carga realista à construção da narrativa; os elementos constituintes para o enredo são, em geral, aspectos observáveis na realidade, mas batizados com fatos surpreendentes e improváveis, porém, não impossíveis ou sobrenaturais, embora seja possível, acrescentaríamos, perceber traços de misticismo e lendas que caminhem em direção ao sobrenatural, principalmente em obras do universo latino-americano em geral.

Esses traços surpreendentes, que são "naturalizados" e ambientados em ações do cotidiano, são facilmente encontrados no percurso da narrativa, a exemplo do nascimento da protagonista Tita. A narradora afirma que Tita, desde que estava no ventre da mãe chorava tanto e tão forte que a criada Nacha, mesmo meio surda, a escutava sem esforço. Além do que, a personagem central foi literalmente empurrada para esse mundo por uma torrente impressionante de lágrimas transbordando sobre a mesa e o chão da cozinha. Os resíduos das lágrimas, depois do efeito solar, secaram e foi possível recolher cinco quilos de sal².

Ou ainda, a sessão de vômito e angústia provocada nos convidados, pela ingestão do bolo Chabela do casamento de Rosaura, em razão das lágrimas de tristeza de Tita, que caíram na massa³. Seguiríamos com a ardência de desejo sexual, efeito produzido pela receita de Codornas com pétalas de rosas⁴. E as aparições do fantasma de Nacha à Tita, dando instruções de como realizar um parto⁵. A presença espiritual de Nacha fora evocada em prece por Tita, quando, em desespero, ajoelhada diante de Rosaura em trabalho de parto, pediu que a índia a assistisse do além porque os encarnados não tinham maneira naquele momento. Pois, se era possível que Nacha lhe ditasse receitas de cozinha, era possível que lhe ajudasse nesse difícil momento. Não soube por quanto tempo rezou de joelhos, mas quando por fim abriu as pálpebras o obscuro túnel de um momento para o outro se transformou por completo em

²Esse fragmento correspondente às páginas 3-4 da obra Como água para chocolate. Record/ Altaya, 1989, assim como todos os outros fragmentos.

³p. 32-33

⁴p. 55

⁵p. 60

um rio vermelho e a carne de sua irmã Rosaura se abria para dar passagem à vida. Dentre outros fenômenos que são “naturalizados”, mesmo denotando absurdo, como a colcha que cobria três hectares do rancho ou ainda as rosas cor-de-rosa que se transformaram em vermelhas.

Esses episódios aqui expostos, a título de exemplo de manifestações do realismo-mágico, verificam-se também no filme homônimo a obra e não só naturalizam o extraordinário proveniente do real, mas, sobretudo, a sobrenaturalização dos acontecimentos.

Considerando, então, o fantástico, as prevalências do impossível, da distorção natural das leis que regem o universo e o sobrenatural, estão como foco e marcas desse estilo. Perscrutando o termo fantástico, no domínio comum pode significar: “1. aquilo que só existe na imaginação, na fantasia; 2. caráter caprichoso, extravagante; 3. o fora do comum; extraordinário, prodigioso; 4. o que não tem nenhuma veracidade; falso, inventado” (Houaiss, Dicionário eletrônico da língua portuguesa, 2001). No domínio dos estudos literários, conforme Menton (1998, p. 37), o fantástico, considerando a abrangência do termo, mantém essas mesmas acepções, e delas advêm características definidoras desse gênero.

En cambio, la literatura (el término “fantástico” no se aplica normalmente a la pintura) de lo fantástico parece conformarse con la definición de fantasía que da el diccionario inglés de Random House: ‘an imaginative or fanciful work, especially one dealing with supernatural or unnatural events or setting (as supernaturales beings)’ (narrativa de fantasía: narrativa imaginativa que depende por su efecto del ambiente extraño [como los seres sobrenaturales] MENTON, 1998, p. 37.

Selma Calasans Rodrigues, em **O Fantástico** (1988), reforça o panorama apresentado por Menton e destaca a ampla visão da incidência do gênero e das abordagens teóricas, bem como o caráter movediço do termo e do que dele se fez ao longo da tradição dos estudos literários, conceituando-o, inicialmente, como o que se refere *ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso* (RODRIGUES, 1998, p.9).

Seguindo nossa explanação sobre o tema proposto, temos que o extraordinário desenvolvimento da narrativa hispano-americana nos últimos 50 anos trouxe à tona não só uma escrita eivada de renovações na expressão narrativa, mas também provocou a necessidade de produzir uma crítica nova, capaz de ler essa fortuna literária, na tentativa de que uma apreciação mais detida nas obras e menos nas fórmulas críticas e

etiquetadas possa elucidar os níveis de discurso mais representativos desse período, em termos de produção literária, que vai do realismo, perpassando o maravilhoso, o fantástico, realismo-mágico e o realismo maravilhoso. (CHIAMPI, 2008)

Tais níveis caracterizam essa nova narrativa a começar pelo realismo-mágico proposto inicialmente por Uslar Pietri, em 1948, e formulado de maneira mais teórica pelos críticos Ángel Flores (1954) e Luis Leal (1967). Esses escritores-críticos se debruçam desde a proposta carpentieriana do real maravilhoso americano e seguem até literatura fantástica dos anos 1940 predicada por Borges. No entanto, cada um desses momentos teóricos não elucidam suficientemente em suas bases o tema "realismo-mágico" e conduzem a confusões.

Chiampi (2008) apresenta uma análise rigorosa dos discursos narrativos apontados anteriormente. Começa por destacar na teoria de Alejo Carpentier o conceito cultural sobre a América, algo totalmente novo e viável de apreciação na sua teoria de real maravilhoso americano, mas chama atenção para a nulidade e impropriedade de sua teoria, ao atribuir a noção de "maravilhoso" ao real americano, quando, em verdade, o maravilhoso é um conceito literário europeu, aplicado pelos descobridores e conquistadores para referir-se e documentar sua estranheza diante da realidade exótica, natural e humana - civilizações pré-colombianas- encontradas nesse Novo Mundo de caráter paradisíaco e, diríamos, inclusive edênico para o branco europeu cristão.

Com Borges, a postura não foi diferente. Detendo-se à sua teoria, Chiampi (2008) elucidam a aplicação borgiana, de maneira original, dos conceitos confusos de Todorov sobre o fantástico e o maravilhoso. Anuncia, então, que o "fantástico" de Borges não coincide com o tradicional e indicia a necessidade de outra formulação para o fantástico latino-americano, visto surgir de distinto contexto de produção cultural do europeu.

Nesse panorama, a autora demonstra que a literatura hispano-americana, em todos os níveis narrativos entre o maravilhoso, o fantástico, o real maravilhoso e o realismo-mágico, implica uma ideologia da América Latina e desloca-se para uma identidade hispano-americana, especificamente.

Ao mirar o realismo-mágico, temos uma ruptura com a mecanização e já esgotamento da descrição documental e informativa dos valores e aspectos telúricos da América, seja frente ao exótico e pitoresco do que se compõe o natural e o humano, às intenções de denúncia das estruturas econômicas arcaicas. Vê-se que se rompe com o esquema tradicional realista, renovando a estrutura sistemática formal do gê-

nero romanesco.

Pode-se identificar nessa ruptura soluções formais, como a desintegração linear de consequência do relato, por meio de cortes na cronologia fabular; a multiplicação e simultaneidade dos espaços de ação; caracterização polissêmica dos personagens e atenuação da qualificação diferencial do herói ou heroína. (CHIAMPI, 2008, p.21)

Esses aspectos podem ser vistos na obra literária *Como água para chocolate*, em que a indicação dos meses nas páginas introdutórias de cada capítulo não corresponde ao tempo da narrativa, assim como a multiplicidade de espaços indicados por topônimos "Rio Grande", "Eagle Pass", "Piedras Negras", além do próprio rancho - lugar onde a protagonista Tita passa boa parte de sua vida. Com vistas à caracterização dos personagens, tem-se como marca forte a polissemia - entenda-se aqui como a multiplicidade de sentimentos que modulam as ações da protagonista, que a conduz a atuações dignas de uma anti-heroína, por desejar a morte da mãe e não nutrir por ela amor.

Quando, em 1925, Franz Roh lança o termo realismo-mágico, ele o faz na perspectiva de um contexto de produção cultural pós-expressionista - como já exposto no início do capítulo- e revela o "mágico" como um ato de percepção frente à qualidade essencial do mundo objetivo.

No processo de discussão conceitual do realismo-mágico e trazendo o trabalho de Ángel Flores lido em uma conferência no congresso da "Modern Languages Association", New York, 1954, comentado por Chiampi (2008), verifica-se que o texto de Flores tentará reconhecer primeiro as raízes históricas da nova corrente ficcional, mas, sobretudo, conceituar o realismo-mágico do ponto de vista do acontecimento narrativo.

O traço mais importante dessa formulação conceitual de Flores, a nosso ver, é o reconhecimento da "naturalização do irreal", mas deixa de lado a "sobrenaturalização do real", tão recorrente em obras hispano-americanas. Essa lacuna apreciativa, como aponta Chiampi (2008), de pronto fica obsoleta, por já, sincronicamente, não ser passível de aplicação a determinadas obras literárias.

Sem ter em conta o aspecto que apontamos, as postulações de Flores já perdiam a possibilidade de aplicarem-se não só a textos já publicados na época, como *El reino de este mundo* (1949), de Carpentier; *Hombres de maíz* (1949), de Asturias; *El llano en llamas* (1953), de Rulfo, ou *Los pasos perdidos* (1953), Carpentier, mas a inúmeros outros, de García Márquez ou Vargas Llosa, por exemplo, que viriam de-

pois. CHIAMPI, 2008, p. 25.

Contudo, os conceitos até aqui expostos representam o senso comum, e embora não devam ser aspectos totalmente descartáveis para uma análise teórica, não são elementos definidores exatos do gênero literário, reclamando maior apreciação científico-metodológica. No entanto, por não se constituir em nosso foco de interesse, basta-nos-á os conceitos advindos da significação dos termos "mágico", "fantástico", "maravilhoso", que se entrecruzam, e entendê-los como marcas diferenciadoras do realismo-mágico, não só a "naturalização do real", bem como a "sobrenaturalização do real", oriundos de um olhar ao cotidiano de forma imprevisível. Propomos, então, dessa forma, o hibridismo entre as considerações mentonianas e as especulações delineadas pelos escritores-críticos Flores e Leal. Essa proposta viabiliza o destaque das características do realismo-mágico nas obras em foco.

Para circunscrever o contexto literário latino, o realismo-mágico foi empregado como expressão desde os anos de 1940, para denominar a ficção hispano-americana, que reagia contra o realismo/naturalismo do século XIX e contra a chamada "novela da terra", espécie de regionalismo que emergiu nas primeiras décadas do século XX, aspecto já comentado anteriormente. Na tentativa de entender a abrangência da construção do estilo realismo-mágico, somos conduzidas a trilhar o percurso do real ficcional ao realismo-mágico.

Compreender a linguagem suscitada da transição do real empírico ao real criado nos leva às diretrizes que nortearam a formação da arte moderna e, sobretudo, à arte moderna de produção literária latino-americana.

De uma maneira geral, a arte moderna propõe uma linguagem de representação, rechaçando o anacronismo teórico das artes em sua análise e forma, e exige uma nova ordem de manifestações e estudos. Assim, é impossível uma regressiva representação artística; ergue-se um panorama de criação progressiva, cuja palavra de ordem - a inovação - está intrínseca à essência do contexto de produção literária e artística, que se anuncia da modernidade ao modernismo.

A estética que se proclamou no Modernismo, embora inovadora, evoca matizes de similitudes com paradigmas anteriores, mas executando uma interlocução com a contemporaneidade. Integra-se o dionisíaco e o apolíneo, nesse contexto de dialogismo entre passado e presente que toma forma.

O tema da Modernidade está no cerne de qualquer análise contemporânea, visto

que a arte de vanguarda figura como fenômeno intrínseco à cultura moderna, mas também pós-moderna. O novo como o renovado e a tradição como criadora, porque a cada produção literária teremos na experiência estética a tentativa de inclusão no cânone, a perspectiva gestada é a da continuidade e superação. A sobrevivência criadora, que não poderia deixar de ser dependente de sua fonte antecessora, mas principalmente de sua descendência estética, que a fará seguir nesse processo dialético e dialógico da história.

As imagens criadas no campo das artes são reflexos estéticos indelévels da realidade sócio-histórica de seu contexto de produção e constrói relações internas estruturais que se explicitam nas obras. Sobre a ação do tempo no engenho produtivo da arte, faz nos refletir Plaza (2003, p.05) *que, sendo filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história*. Pode-se concluir que o mundo ficcional é dotado de independência, embora refira-se ao real simbolicamente.

Chega-se ao cume de que a experiência estética é induzida a adaptar-se à sociedade moderna e historicamente podemos enxergar no Romantismo – por sua visão do “eu” a contemplar a vida e pelo culto à novidade - , um terreno propício à primeira ruptura da arte moderna e fértil às vanguardas, que instauram uma nova ordem de interpretação mais livre da arte e do seu entorno. O “eu” romântico, inquieto pela constatação da impossibilidade da sua reconciliação com o mundo, em que antes imerso à natureza e não à expressão da essência do humano, facilmente resgatava um espírito conciliador com o cosmo. Ao olhar o exterior com os olhos do sujeito, individualizado em sua materialização de sentir, esvai-se a ilusão da completude homem-natureza, dando margem a novas formas de estética, como a estética modernista e as vanguardas.

O Modernismo, como primeiro movimento estético de traços americanos, emerge no novo continente com o intento de restabelecer a comunicação entre a sensibilidade e a realidade externa, sem ocultar a síntese das inquietudes nascidas desse processo. Para a América Hispânica, sobretudo, espelha o acesso à independência literária e versa temas universais de forma ímpar, preconizando manifestações de uma nova sensibilidade, em busca de uma expressão adequada a cada contexto cultural dos países que compõem o Novo Mundo.

É a forma literária de um mundo em transformação, é síntese das inquietudes e ideias de uma época, como tomada de consciência. Mais que uma escola, foi uma época – o momento de universalização da

cultura hispano-americana e sua urgência em atualizar-se.(...) verdadeiro rito de passagem, o Modernismo marcou a maturidade literária de um continente, através da capacidade de enfrentar a modernidade e fundir-se com ela. (BELLA JOZEF, 1986:85)

Novos caminhos expressivos abrem passagem à exploração de aspectos sensíveis dos mais diversos e abolem o convencionalismo da tradição literária oriunda das metrópoles europeias. As vanguardas rasgam os modelos Como água para chocolate estabelecidos e como avanço, criam novas estruturas. Novas mensagens estéticas vêm à tona, que têm a si mesmas como objeto, por dizerem esteticamente o jamais elaborado, o jamais apresentado.

A vanguarda hispano-americana aponta para o descompasso cultural entre a Europa e a América, com o surgimento de processos literários como a poética surrealista e o *criacionismo*, e tentam elaborar um imaginário dissociado da imposição cultural espanhola. Ao evitar falsas linguagens e modelos que representavam o continente americano, o mundo literário busca a identidade hispano-americana, contrapondo-se à marca da aculturação dos domínios europeus, construindo uma base para uma autenticidade nacional.

Desse universo, o espaço da representação literária retira material para a elaboração de inovadoras regras estruturais também do sistema narrativo. Os tradicionais esquemas entram em crise ou são esquecidos, e, ao invés de a realidade ser representada aos moldes do positivismo e de métodos científicos, o recorte da visão homogênea europeia da América sai de cena, expondo uma visão heterogênea e mosaica do real americano.

O vetor paradigmático do Romantismo, que partia do nacional para o universal, agora no Modernismo e Vanguardas é invertido, pois parte do universal para o nacional, trazendo a conscientização de um novo espaço cultural que exige nova realidade a ser representada, fato que conduziu a atitudes estéticas como o realismo-mágico.

A amplitude criadora nos traz *a descontinuidade cênica e temporal, em lugar da linearidade, exhibe uma tentativa de simultaneidade*, como aponta Bella Jozef (1986, p.167), que postula a estética moderna, outorgando uma espécie de autonomia da obra diante da causalidade realista, ao passo que as transformações estéticas fazem emergir a irrealidade, ou seja, privilegia-se o imaginário ao real para representação. (Confira os cortes apresentados na seção A)

O questionamento do fazer ficcional estrutura não só um discurso criador, mas,

sobretudo, um novo código, capaz de uma desintegração da linguagem estabelecida até então; a realidade que agora se apresenta é criada e não empírica.

Claro se vê um amadurecimento estético; a realidade literária, finalmente, é entendida enquanto linguagem. A realidade da literatura é a linguagem, portadora de inúmeras significações de caráter polissêmico e simbólico, visto que a representação pura da realidade resultaria em seu esgotamento como signo literário. Dessa forma, o discurso narrativo se arma de significado, mesmo que este não tenha consonância com a realidade referencial, criando assim, seus próprios referentes.

Imbuída de problematizar mimese, escritura e representação, Bella Jozef (1996, p.173) esclarece que

a literatura, sistema semiótico de segundo grau, serve-se dos signos da linguagem. A expressão de um texto literário, seu plano significante, é sempre uma mensagem linguística.(...) a tarefa da literatura é servir-se da linguagem para falar de outra coisa, voltando-se para a mensagem. (...) A literatura se serve de palavras, mas o sentido literário não se confunde com o verbal. (...) A realidade da literatura é a da linguagem, mas esta é portadora de inúmeras e contraditórias potencialidades de significação.

O fato do signo literário criar seus próprios referentes faz o realismo-mágico converter-se, então, em uma expressão que indica a fusão da realidade narrativa à realidade social, transformada em surpresa. Funde-se o verossímil e o fabuloso, atribuindo à palavra uma aplicação instrumental de força em resposta ao contexto histórico latino-americano marcado, nos idos de 1960-70, por ditaduras e miséria civil.

Na prática ficcional, o realismo-mágico revela como diferencial estético o fato de trazer à tona grandes temas sociais, envoltos em uma atmosfera de sonhos, ilusão e rituais lendários. Assim, dizer que um texto é realista implica ver o mundo com lentes de aumento capazes de evidenciar as falhas e a sordidez humanas, o grotesco próprio das contradições que compõem o mundo. Explanar o real, tal qual este se configura, é abolir, então, o ficcional. No entanto, o realismo-mágico mirará o real com lentes fractais, que refletirão em seu cerne um discurso de significação irônica, em que propõe a junção de dois elementos díspares, que acabam por gerar a escolha do fabuloso e improvável para criticar o absurdo social que assolava - e que de certa forma ainda perdura - enquanto realidade no continente latino-americano.

Sobre essa resistência, através da palavra, a um contexto histórico massacrante faz-nos deter a atenção, ao fazer dos grandes nomes do realismo-mágico, como Alejo

Carpentier, Miguel Astúrias, Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez, que, com olhar masculino, tratam literalmente, as questões sociais do macrosocial para o particular e não do particular para o macrosocial. As obras escritas por esses escritores partem, geralmente, de uma perspectiva social, uma situação coletiva retratada em sua complexidade conjunta, em que todos são atingidos. Já em **Como água para chocolate**, de Laura Esquivel, remonta um outro percurso para explorar a estética do realismo-mágico, como produto de resistência e crítica social. A ação particular e o sentir intimista da personagem Tita reverberam na estrutura social ao entorno - partem do micro em direção ao macrosocial. O universo retratado parte de um indivíduo, que em ações centradas no "eu" cria uma cadeia recursiva de efeitos, tomando como base a subjetividade e a tradição familiar.

É imperioso esclarecer que essa visão do social que parte de uma personagem (condição que chamamos de particular) para um social (que chamamos de macrosocial), não diz de algo menos que o coletivo na sociedade, pois o privado feminino da personagem põe uma lente a aumento no universo feminino com seus anelos, frustrações e paixões. Logo está a obra de Esquivel, bem como das demais escritoras aqui citadas, de qualquer bandeira feminista, mas sim de um olhar feminino no cotidiano que questiona e problematiza as regras impostas à mulher na sociedade.

Nota-se que esse caminho ficcional acaba por trazer o cotidiano feminino em primeiro plano, e essa ação produtora acaba por problematizar os temas da história, conflitos sociais, disputas camponesas, guerrilha ou política, através de uma ótica particular, intimista, caseira, familiar, redutos destinados às mulheres, não menos relevantes que a abordagem masculina.

Os elementos apresentados no parágrafo anterior justificam nossa defesa em apontar o realismo-mágico produzido por mulheres nos anos 60, 70 e 80 do século passado como propostas ficcionais de realismo-mágico, que se materializa com matices diferentes da produção masculina, principalmente do "*Boom* Latino-Americano".

2.2 Situando a obra *Como água para chocolate*: a hora e a vez do rosa no *post-boom*, saindo da sombra dos carvalhos.

Ao falar de produção literária hispano-americana de reconhecimento internacional, chega nos à mente de imediato o *Boom* latino-americano, movimento que emergiu no

século XX e se difundiu na Europa. Os romances do *Boom* trouxeram inovações técnicas na narrativa latino-americana com o realismo-mágico e o real maravilhoso, como referenciado em tópicos e passagens anteriores, além de inserir nessas produções técnicas das vanguardas.

Nomes como Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, só para citar alguns dentre muitos outros, mostram-se ou melhor, são vistos no cenário internacional literário depois do chamado "*Boom*". Contudo, é de se admirar que, diante da diversidade cultural e riqueza imaginativa proveniente da América Latina, só nomes de escritores tenham rompido as barreiras de além-mar e conquistado o reconhecimento não só na Europa, mas do mundo.

Não é muito difícil responder a esse questionamento se nos atemos ao lugar destinado à mulher, bem como se trouxermos à superfície as razões para o silenciamento dessas mulheres escritoras que desde os idos anos de 1870, nas vozes de poetisas e escritoras como Clorinda Matto de Turner⁶ e Gertrudis de Avellaneda⁷, buscam um lugar na indústria editorial, mas encontram barreiras para a publicação de seus trabalhos, sobretudo porque a literatura produzida por mulheres costuma ser considerada "feminina" (entenda-se de má qualidade, piegas, inferior e preocupada somente com problemas domésticos ou de foro íntimo) não estaria na mesma condição que a produzida por homens.

Investida de uma carapaça de literatura de qualidade, por "versar" sobre temas de prestígio social, tais como política, história, conflitos sociais, economia, corrupção, encarados como questões de relevância e não sentimentalidades, mas também subjaz à expressão da tônica da ótica masculina frente a outros temas, como comportamentos sexuais, o papel da mulher como esposa, mãe, amante, embora que de natureza crítica superficial. Todo esse cenário gera uma prática editorial de preferência às obras escritas por homens, menosprezando a produção feminina. Resultado: escassez de obras de escritoras latino-americanas que tiveram destaque internacional, antes do chamado "*post-boom*" latino.

Tais categorias sobre o papel da mulher comentado no parágrafo anterior, foram

⁶Clorinda Matto de Turner. Escritora peruana que fundou a revista *El Recreo*, o diário de imprensa *La Equitativa*, colaborou como chefe de redação do diário *La Bolsa* e foi ativista política pelos direitos da mulher e dos índios. Sofreu ameaças políticas, teve sua casa destruída e foi "convidada" a exilar-se. Esteve na Argentina, Chile e Europa como exilada.

⁷Gertrudis de Avellaneda. Escritora e poetisa cubana detentora de vasta produção literária e política em defesa da igualdade de direitos entre homens/mulheres, escravos/libertos, negros/brancos.

sem dúvida construídas socialmente. A condição do feminino em variadas vertentes culturais do Ocidente, bem como do Oriente, por coisificar a mulher, torna-se patente em ritos matrimoniais tais como a prova de sua pureza ao se expor o lençol nupcial ensangüentado, preparar a mulher para o casamento, sendo submetida a exames certificadores de sua casta condição e perfeita saúde para o "crescei e multiplicai" e testada em suas habilidades culinárias e competência para os labores domésticos.

Condições que ratificam a posição de "objeto" minuciosamente burilado a subserviência obediente de qualquer "propriedade" animada. São condições muitas vezes encaradas como naturais, sem sofrerem nenhuma prova de subversão do corpo/sexo da mulher (desonrada/prostituta/amante) pela casa/comida/roupa/nome (virgem/ mãe/ esposa) proporcionadas pelo marido.

Esse trato para com o elemento feminino nem é melhor nem pior, se for posto em consideração o paralelismo Oriente/Ocidente, descartando a distinção entre a superioridade ocidental e a inferioridade oriental, distinção essa que foi se aprofundando ao longo da história, alimentada e, por que não dizer, construída pelo pensamento eurocêntrico, como bem problematiza Edward Said⁸.

Voltando o foco para a América Latina, durante o "*boom*", grandes escritoras, a partir da década de 1960, como as mexicanas Rosario Castellanos, Elena Poniewska e Elena Garro, pioneiras, nesse contexto, a despontarem com um texto comprometido com um enfoque histórico, iniciam um trabalho de revelação da escrita de mulheres com traços do realismo-mágico. Embora fossem escassamente conhecidas fora das fronteiras do México, internamente já apontavam um reconhecimento, mas foram ensombreadas por figuras masculinas como a de Gabriel García Márquez, dentre outros componentes do chamado "*boom*". (NAVARRO, 1995, p. 10-12).

O romance magnífico de Garro, *Memórias del povenir* (1963), que se reconhece hoje como tendo inspirado García Márquez a escrever o livro mais famoso da nova literatura latino-americana, *Cem anos de solidão* (1967), permaneceu dentro da gaveta por mais de quinze anos antes de encontrar finalmente quem o publicasse. E quem, fora do México, falava sobre Elena Garro naquela época?

Foram apenas duas décadas depois que a escritura de mulheres começou a receber a merecida atenção. Como resultado, durante os 80 houve um considerável aumento no número de escritoras cujas obras foram publicadas e receberam relativa atenção da crítica na América Latina. (NAVARRO, 1995, p.13).

⁸Edward Said. Crítico literário dos mais importantes da segunda metade do século XX, escreveu *Orientalismo*, texto canônico dos estudos culturais. Nele se analisa a história e a natureza das atitudes ocidentais frente ao Oriente, incluindo sua vivência como árabe palestino no Ocidente.

Contudo, foi durante o chamado "*post-boom*"⁹ que outras escritoras dos mais variados países latinos avançaram em produção e publicação, graças ao desenvolvimento da crítica feminista contemporânea e sua estreita ligação com os estudos literários, gestados pelas mudanças provenientes dos movimentos feministas em voga desde décadas anteriores. Poderemos, então, citar como representantes: Lúcia Guerra (**Más allá de las lágrimas, 1984**), Laura Esquivel (**Como agua para chocolate, 1989**), Angeles Mastretta (**Arráncandome la vida, 1985**) e mais recentemente **Maridos, 2007**, Isabel Allende (**La casa de los espíritus, 1982**), Martha Mercader (**Juanamuela, mucha mujer 1980**), (**Belisario en son de guerra, 1984**), Nelida Piñón (**A República dos sonhos, 1984**), Rosario Ferré (**Maldito amor, 1986**), Gioconda Belli (**La mujer habitada, 1988**) ou ainda mais recente de Belli **El infinito en la palma de la mano, 2008**, Marta Traba (**Conversación al sur, 1981**), Tânia Jamardo Faillace (**Mario-Vera, Brasil 62/64, 1983**), Ana Teresa Torres (**El exilio del tiempo, 1990**), Milagros Matta Gil (**La casa en llamas, 1989**).

Os fundamentos desse novo enfoque literário reverberam, às vezes, mesmo sem intenção explícita na figura da mulher, através de personagens, como sujeito da narrativa e não como objeto do foco narrativo. Elas falam de si mesmas e, como do seu lugar enxergam o entorno, reconhecem-no e sobre ele atuam, descartando a exclusividade do patriarcado, seja este exercido por figura masculina ou feminina — como é o caso da personagem Mamá Elena, de **Como água para chocolate**.

Nesses romances reavaliadores da história latino-americana em uma literatura histórica, sob a ótica feminina, permite-se à personagem feminina o valor de protagonista, narradora e/ou escritora de sua trajetória, a exemplo de Tita, com seu diário de receitas, de **Como água para chocolate**.

Na maioria das vezes, a mulher que é a personagem principal e narradora da história, adquire um papel preponderante, uma função específica na narrativa: o de escritora. Não importa que espécie de criatura ela produza. Pode ser escritora a partir da experiência pessoal que se abre ao social e do jornalismo como a Cristina de *Más allá de las máscaras* de Lucía Guerra e de Irene em *De amor e de sombras* de Isabel Allende; romancista como Alba ou escritora de diários como Clara, ambas em *A casa dos espíritos*; historiadora/biógrafa como Breta em *A república dos sonhos* de Nélide Piñón, ou até mesmo autora de telenovelas como Eva Luna. O que importa é a forma como essas mulheres

⁹Proposta literária que veio depois do Boom e apesar de ter um nome relacionado com esse movimento apresenta muitos pontos de distanciamento como, por exemplo, volta ao realismo; a importância do amor, em contraste com a obsessão dos escritores do Boom com o comportamento sexual; narrativa histórica, linguagem como protagonista no sentido do fazer narrativo. Ver mais em: SHAW, Donald L. Nueva Narrativa hispanoamericana: boom, postboom, posmodernismo. 7ªed. Madrid: Cátedra, 2003.

adquirem voz para escrever suas histórias; uma voz, várias vozes, que subvertem os todo-poderosos ficcionais de orientação masculina. (NAVARRO, 1995, p.15).

Contudo, esse panorama esteve marcado por uma expressão de angústia existencial e insatisfação em meio à normalidade do padrão familiar patriarcal. A tentativa de expressão da voz feminina era de forma recorrente abafada, seguindo preceitos sociais e religiosos que defendiam a incapacidade intrínseca a esse gênero.

Em meio ao silêncio outorgado à feminilidade com base em um contexto sócio-histórico falocêntrico e sexista, alguns escritos considerados para-literários e, por isso, menos valorados para a tradição canônica literária e grafocêntrica, como as receitas culinárias, de remédios caseiros e diários, tornam-se registros que ecoam a voz de mulheres/escritoras.

Entre o estranhamento do rechaço pejorativo de segundo sexo confinado às tarefas do lar e o reconhecimento, a mulher usa dos recursos à sua volta para fazer-se ouvida e sentida. O curioso é que, na trama narrativa, a voz de comando e opressão é ditada também por uma figura feminina (Mamãe Elena). Esse contexto factual constituiu-se na matéria-prima da obra **Como água para chocolate**, da novelista mexicana Laura Esquivel. O universo da cozinha, entre panelas e sabores, permite à personagem Tita, converter a escritura de receitas em um rico diário de suas memórias e revelando as experiências próprias que diz em respeito à mulher e à família do século XIX até a década de 30 do século XX, perpassando o período da Revolução Mexicana.

Numa destas tardes, antes que Mamãe Elena dissesse que podiam se levantar da mesa, Tita, que então contava quinze anos de idade, lhe anunciou com voz trêmula que Pedro Muzquiz queria vir falar com ela...
— E de que este senhor tem de vir falar?
Disse Mamãe Elena depois de um silêncio interminável que fez a alma de Tita se encolher.
Com voz apenas perceptível respondeu:
— Não sei.
Mamãe Elena lançou-lhe um olhar que para Tita encerrava todos os anos de repressão que haviam flutuado sobre a família e disse:
— Pois mais vale que lhe informes que se é para pedir tua mão, não o faça. Perderia seu tempo e me faria perder o meu. Sabes muito bem que por ser a mais jovem das mulheres te corresponde cuidar de mim até o dia de minha morte. (ESQUIVEL, 1989, , p. 7-8).

Conforme Oliveira (1999), o universo sociocultural de toda a humanidade apresentou sempre como eixo central de organização a dicotomia sexual, estabelecendo

uma relação associativa de polos opostos, constituídos por traços específicos que se complementam. Contudo, essa noção de completude, e por conseguinte, de polos em condição de igualdade de importância, não se mantém ao longo da construção das sociedades. Nasce, então, papéis definidos das esferas de sexualidade, sendo possível reconhecê-los até no uso linguístico. Essa marcação social revela-se também no jurídico e religioso, pois, desde os primórdios da constituição tradicional judaico-cristã, o mundo Ocidental estabeleceu em suas bases o patriarcado como regra.

Os lugares de masculinidade e feminilidade foram bem marcados em gestos, roupas, ocupações e espaços sociais. Em grande parte do percurso civilizatório da humanidade, a ideia de superioridade masculina fora defendida e apregoada como dogma determinante por Deus e manifestado pela natureza. Desse modo não era de causar estranhamento associar a mulher ao negativo, ao impuro e ao incapaz. O patriarcado desenvolve uma série de condições do feminino que pertencem ao domínio comum.

Ao elemento feminino se reservou o interior da casa, o cuidado com os filhos e com os alimentos, enfim, os pequenos labores domésticos, pequenos não por menor relevância à ordem social, mas por serem consideradas atividades de menor exigência intelectual, longe por tanto, da escrita formalizada e reconhecida como importante e do saber institucionalizado elementos intrínsecos ao poder. Subserviência e humildade, resignação da conduta feminina.

Em vão tentava evocar a primeira vez que sentiu o cheiro de uma destas tortas, porque talvez tenha sido antes de nascer.(...)

Na casa de Mamãe Elena a preparação do chouriço tinha todo um ritual. com um dia de antecedência se começava a descascar alhos, limpar chiles e a moer especiarias. Todas as mulheres da casa tinham de participar: Mamãe Elena, suas filhas Gertruis, Rosaura e Tita, nacha, a cozinheira, e Chenchá, a criada. Sentavam-se pelas tardes na mesa de jantar e entre conversas e brincadeiras o tempo passava voando até começar a escurecer. Então Mamãe Elena dizia:

— Por hoje, terminamos com isso.

Dizem que para bom entendedor meia palavra basta; sendo assim, depois de escutar esta frase todas sabiam o que fazer. Primeiro recolhiam a mesa e depois repartiam as tarefas: uma guardava as galinhas, outra tirava água do poço e a deixava pronta para ser utilizada no café da manhã e outra ainda se encarregava da lenha para o fogão. Nesse dia não se passava, nem se bordava, nem se cosia roupa. Depois todas iam para seus quartos, ler, rezar e dormir. (ESQUIVEL, 1989, p. 7.)

De base falocêntrica, as sociedades Ocidentais criaram nichos próprios à natureza da mulher, intrinsecamente associados ao dizer de si mesma e à fragilidade da vida familiar e matrimonial. Nesse caso de matriarcado, e associando diretamente à obra,

com a morte do pai, é dado o direito a nenhum outro assumir esse lugar. Existe a mãe (Mamá Elena) e uma dinastia hereditária (as filhas da família De la Garza), ou seja, a filha mais nova é obrigada a cuidar da mãe até o dia de sua morte. São padrões da sexualidade e comportamento impostos por normas sociais e culturais.

No México do século XIX, o poder político, econômico e social dita a condição da mulher na sociedade, que, mesmo em tempos de Independência e mudanças significativas de valores, não desprezaram os 300 anos de colonização espanhola, preservando a condição de subserviência da mulher, encarada tão somente como objeto de companhia e serviçal do homem. Sobre essa realidade, Carner (1987) afirma que, assim como no período colonial, a mulher no século XIX dificilmente era considerada um ser que podia pensar, raciocinar ou governar sua vida.

Esse contexto marca as características da personagem Tita, de *Como água para chocolate*, porque a mudança de valores não se processará de maneira brusca frente à atuação da mulher na sociedade mexicana. Embora a narrativa tenha como marco o nascimento da personagem em meados do século XIX, esta apresenta toda sua trajetória diegética concentrada no início do século XX, durante o turbulento período da Revolução Mexicana.

O México do século XIX constitui-se rigorosamente calcado na importância de três elementos: a disputa do poder político, econômico e, sobretudo, social de classes que se estendem durante o período da Revolução Mexicana, século XX, compreendida entre a queda de Porfírio Díaz e a ascensão da burguesia ao poder no país. Claro que, nesse contexto, vive-se em uma era pós-colonial, que repercute maneiras distintas de posicionamento entre dominados e dominantes¹⁰.

Nesse contexto vamos encontrar uma forte influência desses elementos na hierarquização da vida cotidiana do país, bem como sobre a atuação da mulher na sociedade, que se apresentava não muito distinta da era colonial. A mulher do século XIX, embora tenha presenciado significativas mudanças sociais e políticas no país, pouca coisa altera na sua condição: submissão ao homem, conservação do recato e da virgindade, predestinação ao matrimônio, confinamento e dedicação ao lar e cuidado com os filhos. Ou seja, a mulher subalterna está duplamente deslocada, pois não possui voz na sociedade e reproduzem valores estratificados cujas esferas coloniais estão vinculadas à identidades nacionais que auxiliam na sua própria discriminação.

¹⁰ver. HOLLANDA, Heloísa Buarque et alli. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro. ROCCO, 1994.

Em âmbito pessoal, a mulher sofre um silenciamento forçoso, a fim da manutenção da ordem estabelecida por uma sociedade de base falocêntrica, já que seus pensamentos, sentimentos e opiniões não ecoavam por não encontrarem espaço para suas manifestações. Até a decisão do amor estava atrelada à prática de alianças matrimoniais. Não importando a classe social da mulher, o casamento por conveniência era incentivado como prática, com o objetivo da manutenção da riqueza, do sangue e da religião, valores que perpassam a instituição familiar. A mulher foi obrigada a obedecer ao postulado de sua participação social como progenitora, em um continente vazio e imenso (América), mas não de sua intromissão política. O que justifica o uso da maternidade como forma de desenvolvimento do feminino.

A família como segmento institucional na sociedade mexicana do século XIX era de grande importância e continuou sendo no século subsequente como guardião do ensino moral e religioso. Deve-se isso, segundo Tuñón (1998), ao fato de que a “família é uma instituição social e pública estreitamente vinculada com a vida econômica e política”¹¹ no país, verdadeiro pilar de controle e manutenção da ordem. Regida pela Igreja Católica, que, amparada por teses teológicas de figuras proeminentes, como Santo Agostinho e São Anselmo, defendia a inferioridade feminina e declarava que sua missão na Terra e perante Deus era servir ao homem. A família dita a forma de pensar, agir e sentir da mulher.

Essa afirmação de Tuñón, no entender de Bobadilla (2005), não está longe da realidade daquela época, tendo em vista que, por meio dos casamentos por conveniência, se mantinha o poder, garantia-se a linhagem e a riqueza dos clãs. Para isso, a mulher era o objeto dos acordos, visto que ela, em qualquer condição ou classe social, pertencia ao pai. Na falta desse, ao irmão e, posteriormente, ao marido. Contudo, a figura matriarcal não é descartada na voz de comando na falta de quaisquer dos representantes varões da família, como se verifica nas obras homônimas em questão.

No entanto, esse discurso patriarcalista não logrou calar todas as vozes e instrumentos de poder, como o saber e a escrita, e, assim, tais instrumentos vão encontrando um lugar para manifestar-se no universo da feminilidade em práticas de escritas circunscritas a espaços do interior da casa, como o quarto e a cozinha. O percurso e as estratégias usadas para romper o confinamento e, sobretudo, garantir a manifestação do discurso feminino, seguem por etapas de escrita para-literárias, como a confecção de diários, cartas e livros de receitas, já que a mulher era doutrinada a

¹¹Tradução nossa do livro de Julia Tuñón *Mujeres en México*, 1998.

obedecer a ordem dos três K - do alemão (Kinder, Kirche, Küche) - crianças, igreja e cozinha¹².

Neste sentido, essa escrita não-canônica permite o aparecimento da identidade feminina em uma condição de intimidade e segredo, que se assemelha às confrarias secretas, visto que as mulheres eram um grupo social marginalizado, rotulado como incapaz de produzir e elaborar qualquer tipo de produção intelectual que não fosse de cunho doméstico. O quadro aqui exposto é ricamente representado por Tita, marginalizada, tida como incapaz de agir por si e vítima da severidade do padrão patriarcal, aplicado por sua mãe, que o reproduz com uma rudeza ímpar.

Essa produção doméstica traz a marca das experiências do sujeito e de sua condição. Dessa forma, nos diários e receituários culinários, encontramos não só no gênero, bem como na seleção lexical matizes semânticos capazes de refletir a condição do feminino produto de uma época. O contexto de produção dessas escritas preservam a identificação de hábitos e fazeres que não seriam, talvez, passíveis de identificação, se não fosse a descrição pormenorizada de uma receita, por exemplo.

Na tessitura de uma memória feminina, nada mais propício que o calor das panelas e o fazer quase alquímico do alimento, símbolo da nutrição corpórea e emocional. Como foi destinada à mulher a função de fazer a comida, quer para si, quer para alimentar a família, os livros de receitas trazem à tona a importância da mulher na formação cultural da sociedade em que estava inserida, seus desejos e anseios.

Assim, não será diferente o valor do livro de receitas da personagem Tita, frente a seu lugar naquele contexto sócio-histórico mexicano e as implicaturas dessa escrita estarão problematizadas nas mãos da romancista Laura Esquivel, quando mostra ao leitor em ***Como água para chocolate*** (1989) que o fazer culinário não se converte em mera ação do cotidiano, mas, sim, em um veículo de comunicação e sentidos entre as gentes representadas pelas personagens.

2.3 Tita e a cozinha: espaço para falar de si mesma e o festim de cheiros e sabores

A tese social é a problematização do feminino, pois as relações são matrilineares desde do início da narrativa, com a apresentação dos personagens. Além do contexto

¹²Ver. CORNELL, Drucilla et alli. *Feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Rosas dos Tempos, 1987.

político mexicano revolucionário, que se dilui na obra ficcional em questão. Na história de Tita, personagem protagonista da narrativa, através da arte culinária por ela produzida, promove-se uma ruptura do silêncio imposto à sua condição de mulher e filha mais nova, subvertendo ou resistindo a essa política de controle através da execução de receitas.

Ao exercício de dominação do espaço da cozinha, ela, que até então vivia em uma letargia no agir, impedida de criar e gerir-se, passa a nomear pratos, formular receitas, combinar livremente ingredientes, dando vazão ao seu discurso recheado de seus anelos. Se, num primeiro momento, estar na cozinha como cozinheira oficial do rancho era um “castigo”, no decorrer da narrativa teremos a cozinha como espaço libertador.

Mas escapou-lhe um minúsculo detalhe: com a morte de Nacha, Tita era entre todas as mulheres da casa a mais capacitada para ocupar o posto vago da cozinha, e aí escapavam do rigoroso controle de Mãe Elena os sabores, os odores, as texturas e o que tudo isto podia provocar.

(Como água para chocolate, Record/Altaya, 1989, p. 37-38.)

A narrativa utiliza o recurso do distanciamento histórico para evitar envolvimento de cunho político - tudo o que chega ao conhecimento sobre a situação do país em plena revolução é o que se ouve na cozinha pelos empregados.

Passeando pelas recordações, o narrador de 3ª pessoa deixa-nos inferir que Tita registra em seu diário de receitas os fatos mais marcantes de sua vida através de uma receita. A escrita do diário de receitas atua como um símbolo de resistência feminina, de valorização do amor, do sentir íntimo do universo da mulher.

(...)

Quando Esperanza, minha mãe, regressou de sua viagem de núpcias, só encontrou sob os restos do que foi o rancho este livro de cozinha que me deixou de herança ao morrer e que narra, em cada uma de suas receitas, esta história de amor enterrada. (...)

“Como água para chocolate”-Record/Altaya, 1989:p. 204.

Aqui, cumpre esclarecermos a carga semântica de “diário de receitas” e não refeitório culinário, pois aqueles primeiros são escritos que extrapolam a mera descrição do fazer dos alimentos por apresentarem um comprometimento de embricatura entre registro memorial dos fatos mais significativos que se associam aos sentidos, concentrando-se no paladar.

Tendo em vista que as práticas alimentares são o cerne do argumento diegético da obra e sugerem simbolizar a mediação nas relações sociais e afetivas, como bem aponta Lèvi-Strauss (1991), a criação culinária emerge como um suporte linguístico inovador das relações tecidas entre os comensais, sendo moldadas entre aromas e sabores. Essas mesmas práticas são capazes de promover os desdobramentos das ações na trama e no próprio sentir de Tita, uma cozinheira apaixonada condenada a viver solteira cuidando de uma mãe autoritária e egoísta até que esta morra. Mas, por ironia do destino, ela cai de amores por um jovem de nome Pedro, que para estar perto dela, casa-se com sua irmã mais velha, Rosaura.

Destinada ao confinamento doméstico e à contenção das emoções, a cozinha para ela ganha a dimensão de espaço redentor, capaz da libertação de sentimentos obrigados à clausura e ao silêncio, em virtude do recato, da abnegação, da obediência e da exigência de comportamento de respeitabilidade. As receitas pré-colombianas de comidas, remédios, utilidades caseiras como tirar manchas de roupas ou para amenizar o odor forte de fezes em quartos de enfermos, adquirem um valor sagrado, permitindo-se a legitimação da cultura oral pelo discurso formal para a palavra escrita.

É Nacha, a cozinheira velha e indígena, representante do massacre da política de colonização e da política mexicana pós-colonial, a quem as narrativas tradicionais silenciam, que ganha espaço e voz de grande relevância durante toda a narrativa, ao ser uma espécie de sacerdotisa, educando a menina Tita (Josefita), repassando seu saber culinário e medicinal de tradição indígena.

Os escritos e, principalmente, a execução de receitas, vistos como veículos de informações “simples”, “rápidas” e “sem importância”, permitem a Tita a livre tradução de suas emoções em pratos, sem que sofresse a perseguição das sanções sociais. Inclusive, a arte de cozinha lhe permite a descrição do prazer carnal mais intenso e o despertar para a sensualidade, sem que consiga separar o erotismo da comida, manifestado por texturas, sabores e cheiros.

Retomando Plaza (2003), no que tange o intercurso dos sentidos, as obras homônimas **Como água para chocolate** reclamam os sentidos como sistemas sígnicos, como tradutores dos sentimentos e estados de ânimo da protagonista, garantindo-lhe uma integridade do real em uma sinestesia capaz de promover o intercâmbio de mensagens sensoriais entre os personagens e entre os personagens e o mundo ao entorno. Essas mensagens nas obras lançam mão de sistemas sensoriais como o gustativo e o olfativo, em termos de registros de códigos, aspecto problematizado no

primeiro capítulo.

O fazer culinário ou medicinal se engendra em uma espécie de simbiose com o sabor e o odor, estimulando os juízos receptivo-sensitivos dos interlocutores. No caso de Tita, para os outros personagens, estabelecendo uma relação mediadora entre a mente e o corpo desses receptores (personagens) e a remetente das mensagens, Tita. Assim, a tradução como foco de ampliação dos sentidos ocorre não só do signo literário (verbal) para o signo cinematográfico (plástico), mas, sobretudo, no plano de conteúdo das obras em questão, por valorizarem o gustativo e o olfativo como sistemas transmissores de mensagens e que variam conforme o substrato sociocultural, produtor de seu uso (gustativo e olfativo), mas também alteram-se, quanto a sua leitura, frente à condição psíquico-emocional dos receptores, pois é patente a variação de intensidade quanto ao efeito das mensagens sensoriais gastronômicas de Tita entre os comensais.

A grande mídia tradutora, nesse caso, é o corpo. Tudo parte do corpo e volta ao corpo; assim, ele não é só suporte midiático, entre o ser sensorial e o mundo, mas nosso primeiro suporte enquanto mídia capaz de pleno movimento recursivo, experiencial e especulativo entre o ser sensorial que somos e outros iguais, outras alteridades. E, como se apresenta nas obras, a ambiência do desejo se evidencia no corporal, que, por sua vez, se traduz no apelo a nutrição, na comida, nos remédios, em busca de um saciamento que varia entre a densidade e a intensidade de manifestação por meio dos cheiros, dos sabores combinados, das texturas e dos remédios. A literatura e o cinema só ampliam essas percepções por conduzirem a trama pelo fio da sugestão, principalmente do degustar.

Nas obras, a elaboração dos alimentos conduz ao ingerir, sentido atávico da incorporação e apropriação das coisas, do saciamento e do nutrir. No livro, no entanto, o detalhamento dos alimentos e essências usadas na confecção dos pratos aparece materializado nas receitas descritas com apuro, discriminando os ingredientes e modo de preparo no início de cada capítulo. Esse recurso não é explorado no filme; em pouquíssimas cenas, vê-se o livro de receitas escrito por Tita ou se pormenoriza os ingredientes e o modo de preparo. As imagens são concentradas no espaço da cozinha, em Tita cozinhando, no consumo dos pratos e principalmente nos efeitos que estas produzem.

A comida transforma-se em signo, coloca-se no lugar dos sentimentos da protagonista. O alimento, por sua vez, quando consumido, produz no comensal um outro signo

emotivo, que traduz o sentimento de Tita. Assim, o processo infinito de semiose se dá, quer se trate do feito de elaborar a comida, quer do feito de comê-la; quer se trate de uma ação gestual, gustativa, olfativa ou sentimental. Receber e passar a informação do sentimento faz parte dessa ação sígnica ininterrupta que é a semiose.

Dessa forma, lembrando Peirce (2006), são os efeitos ou interpretantes — que é aquilo que se representa — que o signo produz sobre o indivíduo, que é alvo de uma determinada percepção.

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. (PEIRCE, 2006, p. 46).

Não se deve confundir interpretante com intérprete, visto ser aquele um processo relacional que se cria na mente do intérprete, a partir da relação de representação que o signo mantém com seu objeto. O objeto pode se apresentar de duas formas: Objeto Imediato e Objeto Dinâmico. O Objeto Imediato indica as qualidades do meio como uma extensão dos sentidos, abstraindo a relação com o real. Seria a forma como o signo traduz esse objeto de apresentação.

O objeto dinâmico é uma referência ao signo, um recorte e não um signo específico. Fizemos a associação do objeto dinâmico ao desejo voluptuoso de Tita, transformado em um suculento prato de codornas e sua manifestação em Gertrudis ao comer as codornas em pétalas de rosas, fazendo surgir o signo do fogo de caráter lascivo. E o Objeto Imediato associamos ao meio comida, no caso exemplificado, na receita das codornas. “Objeto Imediato do signo, antes de apontar para o objeto que está fora do signo, o Objeto Imediato indica, isto sim, as qualidades do meio e do código como extensões dos sentidos nos quais ele se substancia.” (PLAZA, 2003, p. 48). A análise aqui chega ao ponto crucial, a observância das emoções sob o olhar da semiótica. Dentro desse meio literatura na forma de narrativa, temos a incursão pelo universo das emoções humanas. Santaella (2005, p. 151-177) discute e problematiza as emoções à luz da teoria peirciana ao comentar a obra Peirce *Semiotic theoric of emotion* (s/d), obra sem tradução para o português, do semioticista Savan, segundo o qual,acompanhando o raciocínio triádico de Peirce, as emoções podem ser de três classes: 1. emoções naturais, instintivas; 2. emoções morais; 3. os sentimentos lógicos.

Savan inicia sua discussão com a multidimensionalidade das emoções tendo em

vista que quando agimos, fazêmo-lo não só na base do sentimento e sua produção, mas também na base de seu entendimento.

Em primeiridade, teremos uma base emocional na experiência corporal, na experimentação das emoções naturais associadas aos instintos fundamentais da alimentação e da procriação. Nesse eixo, incluem-se os medos, a raiva, a perda, a sensação de aconchego. São, assim, índices. Tita vibra nessa classe de emoções ao desejar a morte da mãe, ao ter raiva do cumprimento da tradição que lhe foi imposta e raiva da irmã Rosaura por aceitar o casamento; mesmo sabendo do amor recíproco entre Pedro e Tita, à impossibilidade da união com Pedro, ao forte desejo sexual que tem pelo cunhado.

Em secundidade, as emoções não provêm dos instintos, mas se deixa entrever de convenções sociais e da vida moral, calcadas em valores ético-morais.

O contraste entre esses dois tipos de emoção pode ser exemplificado pelos pares que distinguem as emoções naturais das emoções morais, tais como: raiva versus indignação, irritação versus ressentimento, afeição versus benevolência, desgosto versus desprezo, medo versus culpa, alegria versus orgulho. (SANTAELLA, 2005, p. 154.)

Tita circula nesse universo de normas morais, ao culpar-se duplamente, por exemplo, de haver traído a confiança de Dr. Brown e por ter deitado com o cunhado.

A terceiridade das emoções são chamadas sentimentos lógicos "porque essas emoções constituem sistemas ordenados e duráveis ligados quer a uma pessoa, quer a uma instituição."O amor está enquadrado nesse contexto, o amor de Tita por Pedro, que se materializa em uma síntese de vários sentimentos. (SANTAELLA, 2005, p. 154.)

Nesse processo de semiose, a expansão do sentir extrapola os cinco sentidos sensoriais (visão, tato, audição, gustação) e reverbera no domínio do sentir mediúnico, trazendo à tona as crenças indígenas pré-colombianas de comunicação com os mortos, visto que Tita se comunica com Nacha, recebe as receitas, conselhos e orientações, assim como tem a visão espiritual da avó índia "KiKapú", de Dr. Brown. Esses fatos são convertidos nos pratos extraordinários e nos remédios preparados por Tita.

Percorrendo o caminho que conduz à alma, a comida ladrilha a estrada do amor sagrado e do profano, que, juntos, cada um à sua medida, alimentam o prazer humano. Sobre isso, fica evidente concluir que "o que as mulheres chamadas de donas-de-casa faziam em seu cotidiano; e as vozes de seus desejos que, por sua vez, vão muito além

de alimentar e alimentar-se, nos levam a muitas reflexões” (FERREIRA e MELLO, 2007).

A manipulação dos alimentos e a feitura das receitas marcam o passo das estações da vida dessa personagem, que estão sempre coroados com a ausência de Pedro, ausência de amor e compreensão, ausência compensada na degustação de misturas inusitadas, como a receita de *Codornas em pétalas de rosas*.

Da cozinheira velha do rancho, Nacha, Tita recebe as lições culinárias e descobriria a potência de impulsos sensoriais que a comida era capaz de conduzir e estimular. Mulher índia, valorizada na obra como ser sábio e digno de respeito, Nacha se reveste de uma aura de bondade, pois devotava à protagonista uma afetividade espontânea e amor maternal puro, independentemente da sua posição de serva das meninas da casa, como cabia a qualquer mulher índia ou mestiça. Foi ela que iniciou Tita nos mistérios fascinantes do labor culinário, desviando-se um pouco daquilo que diz respeito às suas atribuições de servidora e, conseqüentemente, a menina De la Garza adquiriu o conhecimento de um saber cuja execução não era tarefa própria de sua classe social.

Las mujeres indias y mestizas servían a las "niñas"ricas, permaneciendo a su lado para cuidarlas y atenderlas en todo lo necesario, para que ellas solamente se ocuparan de las tareas propias de su clase. Eran labores de su clase: bordar, coser, pasear por las alamedas e instruirse en la religión católica. (BOBADILLA, 2005)

Da opressão social alimentada pela mãe, Tita encontra caminhos de prazer e de dizer, longe dos salões e dos passeios. É na cozinha que ela descobre o aconchego reconfortante para as agruras do impedimento de amar e das agressões dos costumes familiares, além de permitir seu questionamento sobre a vida, sobre a liberdade e sobre, também, tudo aquilo que é proibido.

De natureza sensível e de espírito livre, Tita deixa fluir em seus pratos seus estados de ânimo, que contagiam os comensais. É esse contágio que se materializa literariamente através do realismo-mágico. A crítica à condição do feminino, à situação política do país durante a Revolução Mexicana e às tradições familiares se revelam em uma espécie de “feitiço”, que embora não seja comum de ocorrer, a representação do cotidiano dessa jovem condenada a impossibilidade de amar. Além disso, como dito antes no início do segundo capítulo, traz a necessidade de uma carga realista à construção da narrativa; os elementos constituintes para o enredo são, em geral, aspectos observáveis na realidade, mas envoltos em uma áurea de acontecimentos

surpreendentes e improváveis, porém não impossíveis ou sobrenaturais.

E por que não impossíveis? Porque já foi provado pela física que somos energia pura e emanamos nossas ondas eletromagnéticas onde quer que estejamos. Para as filosofias orientais, e até alguns segmentos étnicos ocidentais, nosso pensamento e emoção são capazes de alterar o entorno, reverter situações e manipular fatos. Ao preparar os alimentos, Tita transfere toda sua emotividade no momento da elaboração do prato. Assim, a comida converte-se em um recurso condutor de seu sentir, que acaba por extravasar em todo o conjunto de pessoas que compartilham o alimento. Ou seja, parte do individual para um coletivo.

O primeiro feitiço gastronômico explicitamente descrito na narrativa ocorre na festa de bodas de Rosaura e Pedro, fato que provoca em Tita um entristecimento profundo, além de repulsão pela sordidez de sua mãe de haver contratado por conveniência esse casamento, ciente de seu amor por Pedro e ciente mais ainda da reciprocidade desse amor. Foi tão forte sua sensação emotiva que, ao preparar o bolo das bodas junto com Nacha, a receita de *bolo chabela* é temperada com as lágrimas de indignação de Tita, provocando nos comensais uma reação de tristeza nauseante, fruto de amores perdidos. O resultado foi uma seção de vômito coletiva, interpretado por Mamá Elena como um ato proposital de intoxicação causado por Tita, o que a fez castiga-la severamente.

(...)

— Já, já, minha menina, vamos terminar.

Mas demoraram mais do que o costumeiro porque a massa não podia ficar espessa devido as lágrimas de Tita.

E assim, abraçadas, permaneceram chorando até que Tita não tivesse mais lágrimas nos olhos. Então chorou a seco e dizem que isso dói mais, como o parto seco, mas ao menos não continuava molhando a massa do bolo, e assim puderam continuar com a etapa seguinte, que é a do recheio. (...)

— Vai dormir, menina, eu termino o nogado. Só as panelas sabem os fervores de seu caldo, mas eu adivinho os teus, e deixa de chorar que me estás molhando o fondant e assim não vai mais prestar para nada, anda, vai logo .(...)

Quando terminou, lhe ocorreu provar com o dedo o fondant, para ver se as lágrimas de Tita não lhe tinham alterado o sabor. Aparentemente não, não alteraram o sabor, mas sem saber por que Nacha foi tomada de repente por uma grande nostalgia. (...)

Com impaciência esperou que todos comessem seu bolo para poder retirar-se. O manual de boas maneiras lhe impedia faze-lo antes, mas não lhe vedava o flutuar entre nuvens enquanto comia apressadamente sua rabanada que não lhe permitiram observar que alguma coisa estranha acontecia ao seu redor. Uma imensa nostalgia se apossava de todos os presentes enquanto serviam o primeiro pedaço de bolo e in-

clusive Pedro, sempre seguro, fazia um esforço tremendo para conter as lágrimas.

E isso não foi tudo. O pranto foi o primeiro sintoma de uma intoxicação estranha que algo a ver com uma grande melancolia e frustração que, apoderando-se de todos os convidados, fez com que eles terminassem no pátio, nos currais e nos banheiros, cada um com uma saudade do amor de sua vida. Nem um só escapou do feitiço, e só alguns afortunados chegaram a tempo aos banheiros; os que não, participaram da vomitaria coletiva que se instalou em pleno pátio. Bom, a única a quem o bolo fez o mesmo mal que a uma lufada de vento foi Tita.

“Como água para chocolate”-p. 28-32. Vide figura ampliada s A.5, A.6, A.7, A.8, A.9 e A.10.

No livro de receitas da protagonista, encontramos um texto disjuntivo de como fazer o bolo, cujo desenvolvimento se porta tecido ao registro descritivo dos impulsos ocorridos no dia da festa de casamento de Rosaura. É uma espécie de diário com receitas, habilmente construído, sem despertar suspeitas sobre a essência de seu conteúdo. Escrever a receita dá-lhe a liberdade cúmplice desejada para guardar momentos de sua vida, sem que sofra o incômodo das sanções sociais, do calar o desejo pelo cunhado, a raiva da mãe e da irmã, por compactuar com aquele casamento de acordo ao dizer o sim. Era apenas e tão somente um livro de receitas, simples, didático, rápido, de extrema utilidade funcional e doméstica, não fazia supor a união magistral da matéria própria desse gênero de livro – receitas- ao registro de memória – fatos da vida.

O segundo feitiço de que foram vítimas os comensais desenrola-se por ocasião do primeiro aniversário de Tita como cozinheira oficial do Racho, fato consagrado depois da morte de Nacha, quando Pedro, em gesto de gratidão por sua abnegada solicitude culinária, beneficiando e nutrindo a todos, a presenteia com um ramallete de rosas vermelhas. Alvo da ira repressora de Mamá Elena, Tita é obrigada a desfazer-se do regalo, símbolo libidinoso e, por isso, indecente da paixão vivida intimamente entre os cunhados. Não contente com a ordem, mas devendo obedecê-la, resolve elaborar com as rosas um prato. Tita, abraçada por instantes ao ramallete, comprime-o contra o colo, como se fora capaz de sentir nesse ato o corpo do amado em toda sua extensão no entrelaçamento dos braços.

Na avidez da satisfação do desejo, não se dá conta das gotículas de sangue sedentas de amor que dela escapam ao se furar nos espinhos, acarinhando as pétalas que tão logo serviriam de base para a receita, já citada em outra ocasião, *Codornas em pétalas de rosas*.

(...)

Tita apertava as rosas com tal força contra o peito que , quando chegou à cozinha, as rosas, que em princípio eram cor-de-rosa, já tinham se tornado rubras pelo sangue das mãos e do peito de Tita. Tinha de pensar rapidamente o que fazer com elas. Estavam tão lindas! Não era possível atirá-las no lixo, em primeiro lugar porque nunca antes tinha recebido flores e em segundo porque fora Pedro quem as tinha dado. Súbito escutou claramente a voz de Nacha, ditando-lhe ao ouvido uma receita pré-hispânica onde se utilizavam pétalas de rosas.

(...)

Como água para chocolate, p.38-39. Vide figura ampliada s A.11, A.12 e A.13.

Na mesa da ceia de jantar, regiamente bem cuidada para a época, sem saber o que as espera, estão suas irmãs, Gestrudis e Rosaura, Mamá Elena e Pedro. Tita junta-se ao grupo logo após servi-los. Ao provar a receita, apresentada em pratos bem montados, exibindo, cada um, uma codorna assada banhada ao molho de pétalas de rosas e especiarias, resulta uma química sexual entre Tita e Pedro tão intensa quanto uma conjunção carnal consumada entre dois amantes, alquimia essa que se manifesta fisicamente em Gertrudis. Embebida de humores erógenos, sai despindo-se em direção à ducha, no pátio da propriedade, na tentativa vã de amainar o calor sensual e incontrolável que a fazia exalar vapores quentes e perfumados pela pele, ocasionando sua saída do Rancho na garupa de um revolucionário inebriado por seu odor lascivo.

(...)

Parecia que o alimento ingerido estava produzindo nela um efeito afrodisíaco, pois começou a sentir que um intenso calor lhe invadia as pernas. Um formigamento no centro do corpo não a deixava ficar sentada direita em sua cadeira. Começou a suar e a imaginar o mesmo que sentiria se estivesse sentada no lombo de um cavalo, abraçada por um soldado villista, um desses que tinha visto uma semana antes entrando na praça da cidade cheirando a suor, a terra, a amanheceres de perigo e incertezas, a vida e a morte. (...)

Tirou um lenço e tentou, junto com o suor, afastar de sua mente todos esses pensamentos pecaminosos. Mas era inútil, alguma coisa estranha acontecia com ela. Tentou buscar em Tita, porém ela estava ausente, com o corpo sobre a cadeira, sentado, muito aprumadamente, é claro, mas sem nenhum sinal de vida nos olhos. Desse jeito parecia que num estranho fenômeno de alquimia seu ser estivesse se dissolvido no molho das rosas, no corpo das codornas, no vinho e em cada um dos odores da comida. Desta maneira penetrava no corpo de Pedro, voluptuosa, aromática, ardente, completamente sensual.

Parecia que tinha descoberto um código novo de comunicação no qual Tita era a emissora, Pedro o receptor e Gertrudis a felizarda em quem se sintetizava esta singular relação sexual, através da comida.

(Como água para chocolate, p. 41-42. Vide figuras A.14, A.15 e A.16.

)

Não sendo diferente, o primeiro procedimento de Tita, posteriormente ao ocorrido, foi registrar a receita, enxertando no texto o falar de si mesma, frente aos acontecimentos, expondo suas sensações e anelos mais íntimos, como se os transformasse em um códice sagrado, capaz de guardar em suas páginas sua fala de mulher, isenta de censura. Não é difícil, pois, inferir que o caderno de receitas é para a personagem central um relicário, imagem que corrobora a assertiva de que o livro de receitas ou os livros de cozinha revelam, na opinião de Ferreira e Mello (2007), “fragmentos de uma escrita feminina e sua relação com o mundo”.

O realismo-mágico em ***Como água para chocolate***, em síntese, surge na escolha estética de se criar uma crítica ao absurdo das relações de poder castradoras de direitos, principalmente, das mulheres e valorizar o fazer feminino das aptidões domésticas, do poder da alimentação na figura da mulher, como aquela capaz de gerar e, sobretudo, realçar o romantismo, no sentido de amor romântico.

O viés feminino dessa manifestação literária aponta, de forma intimista, com lentes de sensibilidade voltadas ao universo interior sinestésico, emocional e rico em detalhes do familiar, o que subjaz na conjuntura política de tempos políticos ditatoriais. Deixa-nos entrever, através do microcosmos família, um reflexo do macrocosmos contexto político. Contrariamente à narrativa do realismo-mágico criado por um olhar masculino de crítica social, a escrita feminina não descarta a crítica, mas a elabora com um olhar do “eu”, do incômodo privado.

3 SÍMBOLOS, INSTITUIÇÕES E AS TRADUÇÕES : COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE (O FILME E O LIVRO)

Depois do advento da era cinematográfica, ficou evidente, como arte nova, sua disposição para conhecer e aprender com as artes já existentes. Foi na literatura, esse sistema semiótico secundário, materializado pela linguagem verbal, sistema semiótico primário, que a cinematografia encontrou uma identificação nas narrativas dos séculos XVIII e, sobretudo, do século XIX, os caminhos do dito ficcional como uma forma de intercalação por imbricamento entre o visto e o narrado, o movimento e a estática.

Batista (2006, p. 09) comenta que a narrativa do cinema buscou os fundamentos da narrativa verbal para montar procedimentos narrativos cinematográficos, como a panorâmica e o close, por serem técnicas romanescas sugestionadas em romances como os de Charles Dickens e identificadas por David Wark Griffith, considerado o pai de linguagem cinematográfica. Variar a posição da câmera, inicialmente parada em relação ao que se filmava, permitiu o surgimento desde o plano geral, tomadas de paisagens inteiras dignas de um observador onisciente a reconhecer o espaço de atuação da cena de forma geral, até o efeito do hiper-aproximado, vasculhando o detalhe, mesmo que diminuto. Lições sugeridas nas páginas dos romances, das descrições pormenorizadas em óticas dimensionais diversas sobre aquilo que se descreve, emerge não apenas o enquadramento cinematográfico, mas a própria diretriz da montagem. A técnica do contar passa à técnica do ver, copiando o movimento das coisas, mobilizando o imobilizado das letras.

A verbalidade dos romances, com o passar do tempo, adquire cada vez mais espaço no cinema. Da mesma forma a iconicidade do cinema é lida e produzida, pelo viés literário. Tratam-se de duas formas de expressão, com materialidades sígnicas

diferentes: uma de natureza verbal e a outra de natureza plástica.

Em tempos anteriores, essa prática se gestava do leitor para o espectador, atualmente, na maioria das vezes, essa relação apresenta uma inversão do vetor leitor/espectador para espectador/leitor. Primeiro, vê-se o filme, depois se busca o livro. O interesse primeiro é pelo texto traduzindo, parte-se do filme para chegar ao texto literário, interferindo, inclusive, na vendagem da obra primeira. (BALOCH, 2005, p. 30-31).

Esse foi o caminho de conhecimento do grande público da obra de Laura Esquivel, sendo até então (1992) desconhecida a escritora. Romancista, roteirista de cinema e de televisão, dramaturga e educadora, nasceu na Cidade do México, em 1950, e são de sua autoria as obras ***Como agua para chocolate*** (1989), *La ley del amor* (1995), *Íntimas succulencias. Tratado filosófico de cocina* (1998), *Estrellita marinera* (1999), *Tan veloz como el deseo* (2001), *Malinche* (2006).

O filme ***Como água para chocolate*** foi publicado em 1990 e se tornou um dos maiores sucessos de vendas em todo o mundo. Traduzido para 33 idiomas, conquistou a categoria de *best-seller* e se manteve na lista dos mais vendidos durante um ano nos Estados Unidos, com uma saída de dois milhões de exemplares na sua estreia. No ano de 1992, tendo como produtor e diretor Alfonso Arau e roteirista a própria escritora Laura Esquivel, a obra romanesca foi traduzida ao cinema.

Contextualizadas as obras, retomemos a discussão, pois, ao pensar em uma proposta de comparação semiótica entre mídias, torna-se imperioso reclamar ao texto a postura teórica de Julio Plaza (2003), apreciação iniciada nos capítulos anteriores, e Lúcia Santaella (2005) no que tange às semioses das instituições, bem como às leis que regem esses veículos culturais. Apreender os mecanismos reguladores que conduzem à materialização estrutural-funcional tanto do cinema quanto da literatura, viabiliza um panorama da linha comparativa.

A montagem da comparação revela em ambas as manifestações artísticas sistemas de ações que exigem de seus atores-produtores condutas particulares para suas produções. Por sua vez, a integração dos elementos de ação em relação a uma situação de produção literária, cinematográfica ou fílmica significa "essencialmente integração de elementos motivacionais e culturais ou simbólicos, que se juntam em uma certa espécie de sistema ordenado"(SANTAELLA, 2005, p. 138).

Agregaria a essa abordagem de Santaella sobre a integração dos elementos de

ação os elementos de regulação desses sistemas ordenados: literatura e cinema. A autora nos esclarece que dois aspectos devem ser levados em conta para compreender as instituições:

(1) é inerente a um sistema de ação que a ação seja normativamente orientada. (2) a condição básica na qual um sistema de integração se estabiliza está para o interesse dos atores, que eles estejam ligados em conformidade com um sistema compartilhado de padrões de orientação de valores. (SANTAELLA, 2005, p. 138).

Importante esclarecer que os comentários de Santaella partem de sua apreciação frente à teoria estrutural-funcional dos sistemas sociais de Talcott Parsons (1970), o que justifica em seu texto *A fenomenologia e a semiose das instituições* (SANTAELLA, 2005, p. 137-150) fazer referência a estruturas institucionais da sociedade.

Embora o texto de Santaella remeta a uma discussão sobre o processo de semiose nas instituições, poder-se-ia questionar a consulta a esse texto em um trabalho que se propõe a estabelecer uma comparação intersemiótica entre literatura e cinema. Esta consulta se deve ao fato de que ambas as produções são instâncias de ações culturais, que constituem determinados sistemas integrados em contexto de produção sociocultural.

Elucidamos que nosso foco aqui versa não sobre as instituições sociais, mas exclusivamente sobre esferas culturais de manifestação artística, cujos elementos instituidores estão inseridos nesse universo maior das instituições sociais. Cada esfera com seus elementos exercem papéis que refletem as instituições, que são, predominantemente, conforme as categorias fenomenológicas:

Do ponto de vista da mente ou terceiridade, elas são: c.1) sentimento ou consciência imediata, isto é, signos de primeiridade; c.2) sensação de um fato, isto é, senso de ação e reação, ou signos de secundidade; c.3) concepção ou mente em si mesma, quer dizer, sentido de aprendizagem, ou mediação. (SANTAELLA, 2005, p. 143).

Não se pode perder de vista, diante de tudo o que foi dito, que as instituições regulam o comportamento dos indivíduos e das esferas culturais produzidas, visto que são resultados do contexto de produção o qual lhe serviu de substrato. Assim, eclodem padrões definidos de manifestação do contingente humano e cultural, padrões contínuos e organizados, mantidos por normas e sanções, que são legitimadas e necessárias para que os membros de uma instituição possam perseguir interesses comuns, reproduzindo a continuidade e permanência de valores que sustentam a instituição.

Dessa forma, teremos na literatura uma esfera cultural que recebeu, ao longo de sua história no Ocidente, várias escalas de valores, que, de certa forma, determinaram padrões de produção, mas também de recepção, desde as normas de estilo, com respeito às características de gêneros, a literatura como instrumento de ensino para a transmissão de valores éticos, marcada pelo didatismo capaz de moldar e educar o ser humano; despreocupação com o fator de reconhecimento de autoria; ação praticada por dom e não por labor, perpassando pelo desprestígio do século XVIII tempo em que os escritos literários eram de pouca importância, por não estarem a altura das ciências matemáticas, da biologia, da física e da química. Trata-se de problemas de interferência editorial na obra; até os dias contemporâneos em que a escrita está para a cultura de massa, escreve-se sobre variados temas, mesclando elementos canônicos e não-canônicos.

Com a cinematografia não foi diferente. Há que se apontar a indústria do cinema e suas implicações, as variadas correntes e escolas, as complicadas relações que demandam a produção e direção de um filme, por ser uma arte coletiva e de custo alto. Todos esses elementos apontados da literatura e do cinema se convertem em pontos de constrangimento para a realização artística do lido (literatura) e do visto (cinema), o que conseqüentemente interfere na tradução. Além de destacar a parte fílmica e a cinematográfica, que compõe o cinema com suas especificidades,

Destacamos também que a diferença entre literatura e cinema não se prende aos tipos de significados que cada sistema pode compor ou transmitir, mas, primordialmente, ao material através do qual o significado é possível em cada sistema em particular, na literatura - a palavra, material simbólico por excelência - e no cinema - a imagem, material primordialmente icônico.

Os elementos narrativos expostos ao longo do nosso trabalho, quando confrontados com o filme, evidenciam congruências e divergências da montagem do texto fílmico com relação ao texto literário narrativo. Preserva, por exemplo, em seu roteiro fílmico, diálogos inteiros da narrativa literária sem alteração. Fazemos essa afirmação porque escutamos o áudio original do filme em espanhol e confrontamos com o texto original da obra em espanhol, identificando a preservação textual; depois confrontamos com o texto traduzido para português pela Record/Altaya e sem falhas. Observamos a preservação dos diálogos. Esse dado se caracteriza como um traço de similitude entre as obras. Não fizemos aqui a exemplificação textual para comprovar nossa afirmação porque não estamos trabalhando com o texto original em espanhol,

mas isso não invalida nosso comentário, já que temos competência linguística como especialista em língua e literatura espanholas.

O diálogo é o corpo de comunicação do roteiro, sendo a linguagem essencial do drama capaz de marcar as características das personagens, além de trazer informações sobre a fábula, tecendo e dinamizando as relações entre as personagens, definindo o tom dramático. Nas duas obras –tanto a literária, como a fílmica – tem-se a predominância do discurso direto (DD); o narrador reproduz (ou faz crer que reproduz) textualmente a fala das personagens. Revela, portanto, as palavras que traduzem o pensamento das personagens ou que presumivelmente foram proferidas. A escolha pelo DD permite melhor caracterização das personagens, por reproduzir-lhes, de maneira mais viva, os matizes da linguagem afetiva, as peculiaridades de expressão (gírias, modismos fraseológicos, idiossincrasias etc.). Encarado como uma dramatização da fala do outro, o discurso direto gera um efeito de sentido de verdade. O leitor tem a impressão de que quem cita preserva a integridade do discurso citado e que é, portanto, autêntico o que foi reproduzido. Assim, temos a percepção de que o que foi lido está com a mesma carga subjetiva e com as mesmas palavras de quem produziu o enunciado, fazendo, dessa forma, emergir a verossimelhança enunciativa ficcional.

No diálogo que segue, a título de ilustração, de forma nítida o leitor sente o tom da submissão na fala de Tita e de autoridade severa e controladora da mãe, Mamãe Elena. O discurso direto ajuda a marcar o perfil díspare das personagens, transparecendo a carga de veracidade enunciativa.

A retomada desta semicomunicação se originou quando, ao vistoriar os vestidos que cada uma das mulheres tinha estado costurando, Mamãe Elena descobriu que o confeccionado por Tita, ainda que fosse o mais perfeito, não tinha sido alinhavado antes de ser costurado.

— Te felicito — disse. os pontos estão perfeitos, mas não alinhavaste, não foi?

— Não — respondeu Tita, assombrada de que lhe tivesse levantado a lei do silêncio.

— Então terás que desfazer. Alinhavas, costuras novamente e depois vens para que eu revise. Para que lembres que o frouxo e o mesquinho andam juntos num só caminho.

— Mas isso é quando uma pessoa se engana e a senhora mesma disse há um momento que eu era...

— Vamos começar outra vez com rebeldia? Já fizeste de sombra em ter te atrevido a costurar rompendo regras.

— Perdoe-me, mami. Não volto a fazer de novo.

Tita logrou com estas palavras acalmar o aborrecimento de Mamãe Elena. Tinha tido muito cuidado ao promunciar “mami” no momento e com o tom adequado. Mamãe Elena achava que a palavra mamãe

soava depreciativamente, por isso obrigava suas filhas desde de crianças a utilizar a palavra “mami” quando se dirigissem a ela. (ESQUIVEL, 1989, p. 09-10)

Seguindo a discussão sobre a criação dos diálogos, destacaremos outra sequência construída com DD, que marca a mudança de estado de Tita ao enfrentar a mãe. A composição do diálogo privilegia o discurso direto, dando ênfase à carga subjetiva da palavra e o efeito enunciativo de veracidade dramática. Justificamos, repetimos, nossa escolha dos fragmentos pela similitude dos segmentos do texto literário, com a tradução - filme. Aliás, como anteriormente já dito, a roteirista, preservou o texto literário dos diálogos no filme. As cenas do filme são fiéis ao texto escrito, em ambos os fragmentos até o momento comentados, porém só não foram aqui expostas porque a reedição das cenas quadro a quadro em fotografia não revela o tom dramático dos diálogos, em razão da imobilidade da imagem

Capítulo V *Maio*

CHOURIÇO NORTISTA

A entrada de Mamãe Elena na cozinha afugentou as recordações. Tita deixou cair o chouriço de entre suas mãos. Suspeitava que sua mãe pudesse ler-lhe o pensamento. Atrás dela entrou Chenchá chorando desconsoladamente.

— Não chores, menina. Me choca ver-te chorar. O que é que está te acontecendo?

— É que o Felipe está aqui e diz que morreu!

— O que estás dizendo? Quem morreu?

— Ora, o menino!

— Que menino?

— Quem havia de ser! Pois seu neto, tudo o que comia lhe caía mal e então morreu!

Tita sentiu o teto cair-lhe sobre a cabeça. Depois do golpe, o som de uma vasilha quebrada em mil pedaços. Como impelida por uma mola, levantou-se.

— Senta para trabalhar! E não quero lágrimas. Pobre criatura, espero que o Senhor o tenha em sua glória, mas não podemos deixar que a tristeza tome conta da gente, pois há muito o que fazer. Primeiro terminamos e depois podes fazer o que quiseres, menos chorar, ouviu? Tita sentiu uma violenta agitação se apossando de seu ser: enfrentou firmemente olhar da mãe enquanto acariciava o chouriço e depois, em lugar de lhe obedecer, pegou todos os chouriços que encontrou e os partiu em pedaços, gritando enlouquecida.

— Olhe o que faço com suas ordens! Já me cansei! Cansei de lhe obedecer! Mamãe Elena aproximou-se, pegou uma colher de madeira e bateu-lhe na cara com ela.

— A senhora é a culpada da morte de Roberto! - gritou Tita fora de si e saiu correndo, secando o sangue que lhe escorria do nariz.

(ESQUIVEL, 1989, p. 81-82).

A oposição de base sobre a qual se produz o sentido desse texto é TRADIÇÃO, simbolizando a obediência de Tita e a autoridade da mãe x REBELDIA, simbolizando a desobediência de caráter libertador. Tita em alguns momentos segue sua sina de obediência aos mandamentos da mãe - como sempre o fizera- e em outro tenta manter-se calma, sentando para obedecer à mãe e conter a emoção do impacto da morte do sobrinho que ela amamentara. Mas, a mudança de estado se concretiza. Tita, impulsio-nada por uma torrente emocional, misto de indignação, raiva e pesar, contraria a mãe e a desobedece, sofre por isso a sanção: é agredida no rosto com uma colher de ma-deira, que lhe quebra o nariz. No discurso, o narrador-externo- e também onisciente-, o que desvela o diário-receitas ao grande público, está em sintonia com o narrador-interno (Tita), produtor do diário-receitas. São vozes que se completam. A sobrinha neta representante de uma outra geração faz vir a lume a voz de sua tia-avó, mulher marcada pelo silenciamento. A veracidade do sentido do texto está sobretudo no uso do discurso direto, quando os personagens ganham voz na narrativa, sem precisar sujeitar-se ao tempo e ótica do narrador.

Observemos alguns aspectos da narrativa.

Temporalidade e Espacialidade

Valendo-se do tempo (então) e do tempo (momento presente da ação) o narrador pode dispor os acontecimentos textuais:

Tabela 3.1: Representação da temporalidade

	temporalidade
A entrada de Mamãe Elena na cozinha afugentou as recordações. Tita deixou cair o chouriço de entre suas mãos. Suspeitava que sua mãe pudesse ler-lhe o pensamento.(...) (ESQUIVEL, 1989, p. 81-82)	passado (deixou/suspeitava)
— Senta para trabalhar! E não quero lágrimas. Pobre criatura, espero que o Senhor o tenha em sua glória, mas não podemos deixar que a tristeza tome conta da gente, pois há muito o que fazer. Primeiro terminamos e depois podes fazer o que quiseres, menos chorar, ouviu? (...) (ESQUIVEL, 1989, p. 81-82).	presente (senta/tenha)

Já nessa citação que começa com a fala da personagem Mamãe Elena, temos uma temporalidade de presente com os verbos *senta* e *tenha*. Essa atitude textual do uso do presente, evidencia o efeito de veracidade enunciativa de que é capaz o DD.

O narrador inicia expondo fatos de um tempo de então, anterior ao momento da enunciação e marca a não concomitância entre o tempo da narrativa e o tempo do narrado ou enunciado. Mas também traz à tona o tempo presente, ao explorar o recurso do discurso direto nos diálogos; contudo, é sabido do leitor que essas ações são passadas. Na verdade, o discurso direto atualiza o presente, dando veracidade ao fato narrado.

A coordenada espaço-temporal acontece em tempo passado com verbos no pretérito imperfeito e perfeito. O espaço sugerido lá - cozinha do rancho na confecção dos chouriços, sentadas à mesa- diferente do espaço "aqui", lugar de onde a narradora - sobrinha neta de Tita- conta a fato.

Tabela 3.2: Representação da espacialidade

	espacialidade
A entrada de Mamãe Elena na cozinha afugentou as recordações. Tita deixou cair o chouriço de entre suas mãos. Suspeitava que sua mãe pudesse ler-lhe o pensamento.(...)	cozinha

Estados de transformação dos sujeitos

As Transformações dos sujeitos podem ser visualizadas no esquema abaixo:

Tabela 3.3: Estado Inicial e Final dos actantes sujeitos:

Tita (sujeito 1)	<p>Inicial: assombro e impacto com a notícia da morte de Roberto, ímpeto instintivo de levantar-se, com a ordem da mãe Tita sentou-se;</p> <p>Final: depois, impulsionada por violenta emoção, não se conteve e desobedeceu à ordem levantando-se, gritou e partiu os chouriços aos pedaços.</p>
Mamá Elena (sujeito 2)	<p>Inicial: autoritária, seca, insensível à morte do neto, mantém controle sobre a expressão de sentimentos de Tita e da criada Chenchá, ao ordenar para que estas contivessem o choro.</p> <p>Final: surpreendida com a rebeldia de Tita, reage violentamente agredido-a com uma colher de madeira.</p>

Com os exemplos aqui postos, encerramos a discussão sobre a importância e similitude dos diálogos nas duas obras e seguimos com outras apreciações sobre o trabalho cinematográfico de Arau e roteiro de Laura Esquivel.

Não há uma inovação cinematográfica extraordinária- esteticamente falando- quanto a tradução para o cinema, da obra **Como água para chocolate**. Porém, há uma tradução fílmica portadora de uma identidade inicialmente icônica, pela similitude das imagens do livro, que se materializam no filme com uma exatidão que só a arte do cinema, da imagem em movimento, do recurso da fotografia poderia compor. Essa materialidade de imagens respeita a proposta das matérias dos sistemas (romance e filme), no que tange a contar fatos que encadeados formam um argumento, compondo uma narrativa, cuja ação da história é de ordem cronológica. Isso denota uma sequência depois da outra, mas não necessariamente de forma imediata, e por revelar a possibilidade de outros canais sensitivos na obra fílmica como o olfativo e o gustativo.

Vale alertar que a temporalidade no texto verbal como um todo - referimo-nos ao livro- não apresenta uma ordem canônica, já que a indicação dos meses nas páginas introdutórias de cada capítulo — como se fora um almanaque — não correspondem ao tempo da narrativa, tampouco serviram de parâmetro para a eleição das receitas. A exemplo disso temos a receita da Torta de Natal, lotada na página de janeiro. Essa torta é feita em razão do aniversário de 16 anos de Tita e a escolha se deve à preferência da personagem por esse prato.

A descontinuidade temporal pode ser comprovada de duas formas na obra literária: pela ausência de datas explicitamente citadas e pela falsa ideia de linearidade de ação narrativa, se tentamos estabelecer uma relação entre as ações narrativas e a disposição dos meses no calendário, já que a fábula, do latim *fabulare*, não acontece em um ano e sim em anos. Cabe, portanto, ao leitor, compor a linha temporal, com base em pistas deixadas pela autora. O texto inicia-se com a receita das “tortas de Natal” elaboradas para os festejos do aniversário de 16 anos de Tita, que contava 15, fato que coincide com a deflagração da Revolução Mexicana, em 1910. Essa data, 1910, não vem explícita; o leitor lança mão do conhecimento de mundo para ir recompondo o tempo. Esse mecanismo de descontinuidade temporal se caracteriza como um traço da vanguarda do realismo-mágico. No filme, por sua vez, a marcação temporal e espacial é explícita, contando com tomadas cênicas (ver apêndice de imagens) que marcam o tempo e o espaço em que se desdobra a sequência de cenas referentes ao período temporal indicado.

A criação do roteiro cinematográfico pressupõe imagens, diálogo e descrição. Conforme Doc Comparato (2009, p. 27-33), é fazer constantemente perguntas: *que*

(conflito), *quem* (personagens), *onde* (localização), *qual* (ação dramática), *como* (estrutura), *quanto* (em que quantidade de tempo vai correr a narrativa ou a cena). Esses elementos são próprios da estrutura do trabalho audiovisual, que se assemelha à narração escrita, mas dela se distancia em sua materialidade da montagem, que depende de fatores como viabilidade do projeto, aceitação de mercado, investimento, locação cênica, figurino, cenário, sem falar na estrutura do audiovisual, como já exposto anteriormente.

A elaboração do argumento se assemelha ao romance na possibilidade de manipular a fábula, mas traz em si como condição natural uma diferença na capacidade de jogar com o espaço e o tempo. As etapas do roteiro, ferramenta de trabalho do audiovisual, seguem uma estrutura lógica, tendo por etapas principais ideia, conflito, personagens, ação dramática, tempo dramático e unidade dramática. No caso das obras em estudo, temos como roteirista a própria autora do livro, que lançando mão do conflito matriz de sua produção literária ficcional- impossibilidade de amor entre os protagonistas -, preserva a construção de caráter das personagens do livro, na vivência do conflito básico que é a base da ação dramática do argumento do filme.

A ação dramática, maneira como se vai contar o conflito vivido pelas personagens, estrutura-se em sequências cênicas que compõem as unidades de ação que se constroem da fragmentação do argumento em cenas. Chega-se, assim, ao tempo dramático, noção muito complexa. É nessa etapa que se colocam os diálogos nas cenas e se define quanto tempo cada cena durará. O tempo dramático difere e muito do tempo narrativo romanesco, por ter em sua composição duas unidades temporais que são próprias da mídia do cinema ou das produções audiovisuais, independentemente do texto matriz gerador do roteiro, que são: o tempo dramático total e o tempo dramático parcial. Essas duas unidades temporais estão intrinsecamente associadas; o tempo dramático total corresponde a soma de todos os tempos dramáticos parciais, que por sua vez, correspondem a tudo aquilo que acontece dentro da cena, respeitando a um ritmo, que permite em cada cena ao espectador sentir o peso dramático que se quer imprimir. (DOC COMPARATO, 2009, p.167-169).

A tipologia narrativa textual do gênero romance, embora similar às estruturas do roteiro, não traz em si os pormenores da estrutura que o texto audiovisual reclama. O leitor é livre para montar o cenário, o figurino e as personagens, guiados pelas descrições fornecidas no texto. Tampouco demanda tantos elementos externos que influenciam em sua confecção, manipulação ou apreciação, além do que o trabalho de

criação literária é, em sua grande parte, solitário. A unidade dramática é construída pelo leitor, tendo o autor por maestro, sem muitas amarras institucionais.

Assim, é através da narrativa matriz (livro) – destacando o argumento de natureza sentimental que a obra contém –, que se traduz a história no filme, explorando imagens que estimulam os sentidos dos sensores receptivos gustativos. Vemos nesses estímulos uma renovação estética fílmica, ao privilegiar não a imagem por si, mas a imagem portadora de um enunciado estético de "estranhamento" ao ostentar o gustativo através do meio perceptivo sensorial da visão com as imagens dos pratos, dos comensais à mesa, da cozinha, dos ingredientes, pondo em evidência a comida como expressão dos sentimentos, condutora de significados e, por conseguinte, geradora de semiose.

Dessa maneira, verificamos a evidência da tradução icônica ao transformar o livro em filme. Alfonso Arau, assim, transcende de maneira expressiva importante, o papel da arte das imagens como reflexo do real ao dar atenção e tratamento visual a elementos, que evocam o prazer gastronômico que dirige as emoções, e não o prazer da contemplação da imagem. E essa transcendência expressiva ocorre, mesmo sem seu engajamento com a linguagem cinematográfica de seu contexto histórico, mesmo voltando-se para uma montagem de cunho melodramático, em que se valorizam temáticas didatizantes, sobretudo para a natureza feminina, como o modelo familiar, o amor como redenção e as consequências da violação das normas morais. Todos esses temas contrariam o *Nuevo Cinema Latinoamericano*, movimento do cinema latino cuja proposta é fazer do cinema uma mídia que discuta as questões sociais do familiar para o coletivo, das transgressões das normas sociais e estéticas e também discuta em metalinguagem a situação do cinema na América Latina, apontando fenômenos cinematográficos como produção, distribuição, divulgação, apoio.

Verifica-se que a montagem comporta a intertextualidade com a obra de partida - o livro homônimo - e a intersemiose se dá à medida que explora outros códigos, como o gestual, o gastronômico, o apelo ao sentido da gustação e do olfato e as mais diversas formas de expressão inerentes a outros códigos, como figurino, som, cenário, planos de tomadas, para comunicar o texto de partida, produzindo sentidos e signos. Os signos simbólicos estão, inclusive, em abundância tanto no texto matriz, como explorados também em ricas imagens no texto traduzido.

A lei que diferencia então a montagem fílmica de outras leis culturais de produção é que o conjunto desses códigos fará a denotação da imagem vir concomitante à conotação expressiva elaborada pelo cineasta. Na palavra, por exemplo, esses processos

de denotação a conotação existem, mas não são simultâneos, na imagem, sim.

O cinema é um frágil sistema de comunicação no qual todo uso pode ser poético ou inventivo, até o mais simplesmente prosaico. Falando de modo mais técnico, na linguagem verbal o nível conotativo de significado existe bem separadamente do nível denotativo. (...) enquanto um poeta, lutando no nível dos significantes, vai torturar os sons e imagens de sua linguagem até que essa denotação alcance um segundo nível, o conotativo. No cinema, a conotação vem junto da denotação. (ANDREW, 2002, p. 177-178)

Chega-se a um entendimento de que os recursos utilizados para a montagem de **Como água para chocolate** são básicos para a composição de filme. Arau lança mão da matéria-prima mais simples na montagem, que são os chamados canais de informação - imagens que são fotografadas, em movimento e múltiplas; uso convencional do posicionamento de câmera: plano geral, close-up, plano de detalhe; discursos gravados; música gravada; barulho ou efeitos sonoros gravados; - a que o espectador presta atenção ou de momento podemos dizer que são estimulados a prestar- sem que incorporem em seu trabalho nenhum elemento da chamada "montagem como escrita cultural" como inaugura Eisenstein, cuja obra incorpora múltiplos códigos que colaboram com o fílmico: a pintura, a geometria, o teatro Kabuti, a estampa japonesa. Porém, inova quanto à inversão expressiva do cinema - produção de tradução icônica por excelência, visto ter a imagem como foco, associado ao canal perceptivo visão -, para o cinema como um campo expressivo que se presta a outras linguagens perceptivas sensoriais, como explorar o visual, com atenção ao estímulo gustativo. Afinal, Tita era a cozinheira capaz do remédio, da nutrição, do prato sedutor, da melancolia contida na comida.

Podemos afirmar que essa escolha expressiva de Arau se deve à ruptura estética da obra literária em trazer a receita para o romance, marcando a heterogeneidade e intertextualidade inter-gênero. Contudo não explora tão discursivamente essa ruptura como faz o livro, detendo-se na narrativa sentimental - negligenciando a discussão da condição do feminino. Porém, vale ressaltar que essa discussão bem posta na obra literária – embora esteja subjacente a história de amor entre Tita e Pedro – não chega a ser evidente no filme.

Neste filme os elementos discursivos textuais mais fortes no livro, como as receitas, em toda sua dimensão textual, enquanto gênero para-literário e o próprio livro de receitas, transformado em diário pela personagem, são pouco explorados no filme, adotando o melodrama. Dessa forma, no filme, uma parcela de gêneros popula-

res e não-canônicos, como receitas culinárias, unguentos medicinais, receitas caseiras de produtos anti-sépticos para higiene e diário, são levados para um patamar de reduzida evidência, ao passo que, no livro, esses gêneros textuais para-literários são a todo momento reclamados e perpassam toda a narrativa, estando capazes de modificar o registro estético desses materiais; conseqüentemente há uma nova significação dos bens simbólicos, convertendo-os em elementos de prestígio cultural.

A escritora, também roteirista, tenta imprimir ao filme sua intensão estética, mas oculta no filme boa parte dos elementos para-literários - estrutura de almanaque indicando os meses; recuperação, em cada capítulo, de sintagmas da literatura não-canônica como "continuação", "próxima receita", "continua", "receita seguinte", "maneira de fazer", "ingredientes- todos presentes na obra literária e capazes de imprimir a presença da tradição folhetinesca e paródica ao livro.

O filme de Arau traz a aura do melodrama, diminuindo a carga discursiva presente no livro sobre o feminino e o contexto histórico subjacente, que é a Revolução Mexicana, ostentando o amor romântico e o "glamour", mas também traz a marca do realismo-mágico, estética literária que de certa monta legitima e dá prestígio ao filme, ao trabalhar as cenas explorando a fantasia, a "naturalização do irreal" e não a descrição documental, como as imagens cênicas da torrente de lágrimas, do fogo dos 250 círios, do túnel de luz, da aparição dos espíritos de Nacha e Mamãe Elena, da transformação das rosas cor-de-rosa em vermelhas ao contato com o sangue de Tita, do lagrimejar convulsivo pela ingestão do bolo chabela elaborado com as lágrimas de Tita, dentre outras. Imagens que só através da arte do audiovisual ganham a plenitude expressiva artística necessárias para a criação da "naturalização do irreal" e do mágico exigido pelo realismo-mágico.

A outra tradução evidente, conforme a classificação de Plaza, é a indicial, por caracterizar-se na tradução de um signo estético de um meio determinado (livro) para outro meio tecnológico (filme), obedecendo aos recursos normativos do sistema tradutor e sua natureza como novo suporte, dando um salto qualitativo. No caso em análise, Arau, mesmo apresentando de sua produção e direção traços da forma-fixa do texto de partida, dá um salto qualitativo, não em linguagem cinematográfica, mas quanto à ousadia ao romper com a obrigatoriedade do engajamento com a linguagem para a produção de um cinema intelectual que possibilitasse e dirigisse todo o processo de pensamento do espectador.

Ele surpreende o espectador ao evocar a narrativa sentimental, questionando a

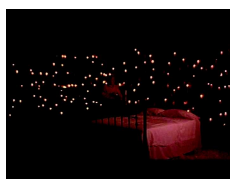
sombra que paira no cinema dos grandes nomes da cinematografia, passando de uma reprodução do livro para uma produção contestadora da passagem do verbal para o não-verbal, sem seguir aos ditames das grandes linhas teóricas de prestígio do cinema.

O fundamental dessa tradução indicial reside na captura da isomorfia entre a materialização estética da proposta literária e o significado fílmico que se realiza nas imagens (tradução). Pauta-se, portanto, pelo contato do "original" e a tradução, o Objeto Imediato do original é apropriado e trasladado a outro meio. A tradução realizada guarda em si uma nova postura, a de ampliação da percepção sensorial proposta no livro.

Tanto na tradução icônica como na indicial, os símbolos relevantes do livro tomam uma dimensão particular quando materializados em imagens. O fogo, as rosas, o cobertor, as lágrimas e o livro são símbolos que perpassam toda a narrativa e cujas imagens do filme estão no apêndice de imagens.

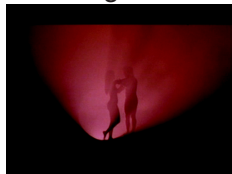
O fogo, nas obras, traz duas possíveis leituras simbólicas: 1. desejo e paixão carnal; 2 a possibilidade de renovação, renascimento, sendo tratado como um princípio ativo transmutador. Principalmente nas últimas cenas, teremos o fogo como elemento transformador, que regenera os amantes - Tita e Pedro - no sossego de um amor pleno sem as amarras dos ditames sociais.

Essa força fecundante, capaz de recriar, que é o fogo, foi regamente representada com a imagem do quarto, na verdade celeiro antigo do rancho, iluminado por 250 círios, viabilizando a projeção de um túnel de luz, simbolizando um caminho de equilíbrio e paz aos amantes, visto que encontram um caminho de luz (amor que pode ser vivido), em oposição as trevas (vida no rancho que impedia esse amor em razão das convenções sociais). Imagem que só é possível ser montada com maior força expressiva, na plasticidade da imagem em movimento.



Sem precisar de palavras se tomaram das mãos e se dirigiram ao quarto escuro. Antes de entrar, Pedro a tomou nos braços, abriu lentamente a porta e diante de sua vista ficou o quarto escuro completamente transformado. Todos os trastes haviam desaparecido. Só estava a cama de latão estendida regamente no meio do quarto. tanto lençóis de seda como a colcha eram brancos iguais ao tapete de flores que co-

briu o piso e 250 círios que iluminavam o agora mal chamado quarto escuro. Tita se emocionou pensando no trabalho que Pedro tinha tido para adorná-lo desta maneira, e Pedro também, pensando como Tita teria engehado tudo aquilo às escondidas. (...)



(...)

Quando o fósforo que mastigava entrava em contato com a luminosa imagem que evocava, o palito se acendia. Pouco a pouco o sua visão foi se aclarando até que diante de seus olhos surgiu a aparição do túnel. Alí na entrada, estava a luminosa de Pedro esperando-a. (ESQUIVEL, 1989, p203-204). Vide figura ampliada A.20

O elemento “rosa”, chamado varias vezes para compor o sentido da cena, revela, simbolicamente, por meio do secretismo a representação pagã dos segredos que deveriam ser escondidos da Igreja, durante a Idade Média. Tal traço perdura na tradição judaico-cristã do filme em relação ao segredo do amor entre os cunhados, que deveria ser abafado, ocultado aos olhos alheios.

Cada cor de rosa denota, também, uma tônica de significado. As rosas cor-de-rosa, por exemplo, simbolicamente ligadas ao sentimento de gratidão, mas sobretudo, significam, enquanto símbolo, o feminino. Pedro dá um ramalhete de rosas cor-de-rosa em gratidão pelo trabalho de Tita como cozinheira do rancho.

Esta Tita era entre todas as mulheres da casa a mais capacitada para ocupar o posto vago da cozinha, e aí escapavam do rigoroso controle de Mamãe Elena os sabores, os odores, as texturas e o que tudo isto podia provocar.

Tita era elo de uma cadeia de cozinheiras que desde a época pré-hispânica haviam transmitido os segredos da cozinha de geração em geração, e era considerada como a melhor expoente desta maravilhosa arte, a arte culinária. Portanto, ser nomeada como cozinheira oficial do rancho foi muito bem recebido por todo mundo. Tita aceitou o cargo de bom grado, apesar da pena que sentia pela ausência de Nacha.

Esta lamentável morte deixava Tita em estado de depressão muito grande. Nacha, ao morrer, tinha-a deixado muito só. Era como se sua verdadeira mãe tivesse morrido. Pedro, tentando ajudá-la a seguir em frente, pensou que seria de bom alvitre levar-lhe um ramo de rosas ao cumprir seu primeiro ano como cozinheira oficial do rancho. Mas Rosaura – que esperava seu primeiro filho – não pensou da mesma forma e, quando o viu entrar com o ramo nas mãos e dá-lo a Tita em vez de dar a ela, abandonou a sala presa de um ataque de choro.

(...) Tita apertava as rosas com tal força contra seu peito que, quando chegou à cozinha, as rosas, que em princípio eram cor-de-rosa, já tinham se tornado rubras pelo sangue das mãos e do peito de Tita. Tinha

de pensar rapidamente o que fazer com elas. Estavam tão lindas! (ESQUIVEL, 1989, , p. 38).

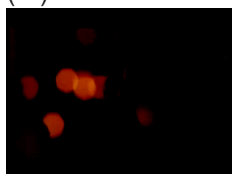
Por sua vez, a transmutação das rosas cor-de-rosa para o vermelho denunciam a paixão, o amor, o desejo, mas também respeito e adoração. Já as rosas brancas, jogadas no chão do quarto, carregam o símbolo do segredo preservado, da reverência ao amor sentido e da paz alcançada. O branco também associa-se a morte e ao pesar. Os amantes morrem em seu único encontro de amor vivido de maneira livre. Conforme as tradições orientais, o branco é usado como uma cor adequada aos cerimoniais fúnebres, como um sinal de aceitação da partida do indivíduo do plano físico para o plano espiritual mais puro.

O cobertor como símbolo na obra aparece no momento em que Tita descobre que a mãe cedeu a mão de sua irmã Rosaura para casamento com Pedro e não a dela. A partir desse instante, a protagonista é invadida por um frio intenso que a acompanhará até seus últimos dias, quando no fogo da possibilidade de amor pleno, come fósforos e morre queimada.

Símbolo de agasalho, proteção, calor humano e aconchego, o cobertor terá também outra leitura, a simbologia da vulnerabilidade perante o frio do desamor, da incompreensão materna, que gera um frio funério fruto de sofrimento encoberto, por mais que exista cobertor para cobri-la. Por maior que seja sua manta, tecida em uma única noite, tamanho o desespero de Tita para cobrir-se e sem conseguir aplacar o frio.

O vazio que sentia no estômago não se aliviou. Pelo contrário, uma sensação de náusea a invadiu. Descobriu que o oco não era de fome; era mais uma álgida sensação dolorosa. Era preciso desfazer-se do frio desagradável. Como primeira medida cobriu-se com uma mantilha pesada e roupa de lã. O frio permaneceu igual. Então colocou sapatos de lã e outras duas mantilhas. Nada. Por último, tirou de sua caixa de costura uma colcha que tinha começado a tecer no dia em que Pedro lhe falou em casamento. uma colcha como esta, tecida em tear, se termina aproximadamente em um ano.(...) Decidiu dar utilidade à lã em lugar de desperdiçá-la e raivosamente teceu e chorou e teceu, até que pela madrugada terminou a colcha e jogou-a sobre si mesma. De nada adiantou. Nem nessa noite, nem em muitas outras mais enquanto viveu conseguiu controlar o frio. (ESQUIVEL,1989,p. 15-16)

(...)



Tinha de encontrar uma maneira, ainda que artificial de provocar um fogo tal que pudesse iluminar esse caminho de regresso à sua origem e a Pedro. Mas primeiro era preciso acalmar o frio congelente que começava a paralisá-la. Levantou-se, e foi correndo buscar a enorme colcha que havia tecido noite após noite de solidão e insônia e jogou-a por cima dos ombros. Com ela, cobriu os três hectares que compreendia o rancho sua totalidade. Precisava de muito fósforo no corpo. Começou a comer um a um os fósforos contidos na caixa (ESQUIVEL, 1989, , p. 15-16, p203). Vide figura ampliada A.19.

Por fim, o símbolo do livro. O elemento livro representa sabedoria e intelecto, aquilo que perdura por força do texto escrito, do registro que guarda a preservação memorial dos fatos e das informações através dos tempos; o que resiste a ação humana, está acima de tudo, até da devastação do fogo. E, mais ainda, quando é uma extensão da memória de si, quando o livro torna-se diário. na obra literária o livro permeia toda a narrativa, está intrínseca a ela é sua estrutura de apresentação por natureza. Mas no filme o livro se perde, aparecendo no começo e nas últimas cenas finais, como se fosse uma metáfora do amor que durou por toda vida.

Uma capa de cinzas de vários metros de altura cobria todo o rancho. Quando Esperanza, minha mãe, regressou de sua viagem de núpcias, só encontrou sob os restos do que foi o rancho este livro de cozinha que me deixou de herança ao morrer e que narra, em cada uma de suas receitas, esta história de amor enterrada. (ESQUIVEL, 1989, , p. 204). vide imagens.

4 *CONSIDERAÇÕES FINAIS*

Plaza (2003) defende a tradução em sua teoria de Tradução Intersemiótica como um processo semiótico principalmente à luz da semiose de Peirce, em que só é possível ter a percepção de uma signo como significante de outro e assim interruptamente em uma cadeia. Desse modo, sugere que a criação passa a ser uma tradução criativa, uma recriação do real.

Nesse sentido, percebe-se que a ideia de tradução está relacionada à representatividade e pode ser considerada como um processo de semiose, especialmente no que tange à tradução Intersemiótica como um processo de interlinguagens.

Atendo-nos ao processo de recriação como fruto de um processo de semiose e admitindo o interpretante de um signo como seu equivalente, podemos considerar esse conjunto como uma tradução, seja ela verbal ou não-verbal, icônica, indicial ou simbólica, trazendo as tipologias da tradução de Plaza (2003). Portanto, encontramos no legi-signo os fundamentos de organização para se traduzir as linguagens. Estando na composição de nosso objeto de estudo a tradução intersemiótica (TI), verificamos a relevância de reconhecer três tipos de tradução: a icônica, a indicial e a simbólica. Dessa forma, Plaza renova a tradução mediada por códigos convencionais e arbitrários, ao apontar três outras possibilidades tradução, classificando e identificando processos de tradução que fogem tradicional, já perscrutado e concebido dentro dos estudos tradutológicos.

Nesse sentido, a TRADUÇÃO ICÔNICA, levando em conta os objetos de análise, irá ter maior relevância por permitir e estabelecer uma relação de semelhança com o objeto que representa. Atentamos, pois para três níveis de tradução icônica e, conseqüentemente, de equivalência entre o livro e o filme: 1. Imagem (visual); 2. Diagrama (relações internas e estruturais), 3. Metáfora (possui significado semelhante em algum aspecto). Isso, nos permitiu compreender como se dava o processo tradutório e a possibilidade de entrelaçamento entre dois ou mais tipos de tradução na recria-

ção. Traduzir o livro para o cinema levou em conta os três níveis. A equivalência de imagem, visto que muito da narrativa foi preservado nas imagens; a equivalência diagramática, estrutura narrativa identificada; a equivalência metafórica, iconização que corresponde a conversão dos temas em figuras, suscetíveis de produzir a ilusão referencial, como no caso dos símbolos discutidos e destacados durante nosso trabalho.

Por fim, podemos delinear os aspectos de divergências e similitudes, constituidores da dialética tradutória entre as obras.

DIVERGÊNCIAS do filme com a obra literária:

- Não propõe ruptura com o cânone cinematográfico, detém-se ao melodrama, ao contrário da obra literária que traz em sua estrutura a discursividade de gêneros textuais para-literários e, assim, rompe com o cânone, com a heterogeneidade de gêneros textuais e a intertextualidade de inter-gêneros. Inaugura uma estética literária a cozinha-ficção;
- O livro de receitas, no filme, se sobressai e sobrevive a toda a narrativa, como se fosse um elemento sobrenatural, transcendente, metáfora de toda a resistência dos amantes para perenizar esse amor. No livro, por sua vez, o livro de receitas é a própria narrativa;
- No filme, são mais exploradas a tradução icônica e indicial, ao passo que no livro a mais evidente e por excelência destacada é a tradução simbólica, pois tem a palavra como principal signo abstrato da ideia da narrativa;
- A narrativa do livro apresenta uma descontinuidade temporal, sem datas explícitas, além de não ser uma narrativa corrida, intercalada por receitas. No filme, a temporalidade é bem marcada com datas 1895, 1910 e 1934. É possível compor uma linha temporal cronológica dos fatos;
- Criação coletiva ao passo que o livro é uma criação individual.

SIMILARIDADE do filme com a obra:

- Uso do diálogo em Discuso Direto;
- Preservação da estrutura da narrativa: personagens, ação, tempo, espaço; embora amplie essas categorias para as leis do audiovisual;

- Exploração dos elementos simbólicos expostos no livro e a proposta do realismo-mágico na “naturalização do irreal”, da comida e da arte culinária como veículos do sentimento e da liberdade expressiva dos sentimentos. Assim, transcende a imagem para a percepção sensorial gustativa.

Assim, o processo livro-filme exposto no nosso trabalho revela uma tradução entre mídias e não uma adaptação, em razão de considerarmos que o processo tradutor como forma estética, não se limitar a simples transfêrencia de sistemas sígnicos, visto que a tradução se reveste de empreendimento recriador ao atentar que todo sistema de signos constrói seu sentido e sua significação, observando as relações entre os sentidos, canais e linguagens. É essa observação das relações entre esses elementos que ocorre a socialização do pensamento permitindo a interação ser humano e o mundo ao seu entorno. A intersecção homem-mundo, dá-se-a por sua vez, respeitando as especificidades inerentes a cada sistema de signos e os juízos emissores e receptivos-sensitivos (que são os sentidos humanos) capazes de tecer uma vasta rede de conexões significativas na apreensão do real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra, SILVA, Célia Nunes. *As narrativas e o processo de criação do Sujeito: a semiótica das metáforas*. 2. ed. rev. Salvador: EDUFBA, 2008.
- ANDREW, J. Dudley. Cristian Mentz e a Semiologia do Cinema. In: *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p.170-192.
- ARAU, Alfonso. *Como agua para chocolate* (filme). México: Europa Filmes, 1992. 105 min.
- AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do Filme*. São Paulo, Campinas, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1992.
- BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, Disjunções, Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV*. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Annablume, 2005.
- BERND, Zilé./ DE GRANDIS, Rita. (organizadoras). *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto: ABECON, 1995.
- BOBADILLA QUIROZ, Érica Letícia. *Condición de la mujer durante el siglo XIX en México*. Novembro de 2005, publicado em <http://www.monografias.com/trabajos42/mujer-mexicana/mujer-mexicana.shtml>, acessado em julho de 2008.
- BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2009.
- ESQUIVEL, Laura. *Como água para chocolate*. Rio de Janeiro: RECORD/ALTAYA, 1989.
- FERREIRA, Alessandra Gomes Coutinho e MELLO, Beliza Áurea de Arruda. Manuscritos culinários: uma história do cotidiano das mulheres de João Pessoa. In: *Anais do I Seminário Nacional de Gênero e Práticas Culturais – Desafios Históricos e Saberes Interdisciplinares*. 4 a 6 de setembro de 2007. João Pessoa: Universidade Estadual da Paraíba e Universidade Federal da Paraíba. ISBN: 978-85-7745-124, Cd-rom, 2007.
- FIGUEIREDO, Guilherme de. Prelibação da arte de comer. In: QUEIROZ, Maria José de. *A comida e a cozinha: iniciação à arte de comer*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- GARRETAS, Maria-Milagros Rivera. Radegunda, Agnes y Baudonivia: La alimentación. In: *Textos y espacios de mujeres: Europa – siglos IV-XV*. Barcelona: Icaria, 1995.
- GREIMAS, A. J., COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, out. 2008. 544 p.
- JOSEF, bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1986.
- LÉVY-STRAUSS. *O Cru e o Cozido* (1ª ed. 1971). São Paulo. Brasiliense. 1991.
- MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: FCE, 1998.
- MILTON, John. *Tradução : teoria e prática*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. Literatura e representação feminina. In: CARVALHO, Eulina Pessoa e PEREIRA, Maria Zuleide da Costa (orgs.). *Gênero e educação: múltiplas faces*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. (organizadora) *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS. 1995.
- NÖTH, Winfried. *A Semiótica no Século XX*. São Paulo: Annablume, 1995. 314 p.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Tradução José Texeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. In: *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.
- PERRONE-MOYSÉS, Leila. A modernidade em ruínas. In: *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. pp. 8-11.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- QUEIROZ, Maria José de. *A comida e a cozinha: iniciação à arte de comer*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.
- SHAW, Donald L. *Nueva Narrativa Hispanoamericana: Boom, Posboom, Posmodernismo*. 7 ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTAELLA, Lúcia. A fenomenologia e a semiose das instituições. In: *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learnig, 2005, p. 137-150.
- SANTAELLA, Lúcia. Por uma semiótica das emoções: Medéia e o paroxismo da raiva feminina. In: *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learnig, 2005, p. 151-177.
- TUÑÓN, Julia. *Mujeres en México: Recordando una historia*. México: CONACULTA, 1998.

APÊNDICE A – PRANCHAS DAS CENAS COMENTADAS

Torrente de lágrimas (Tortas de Natal)

A sequência de figuras se referem à análise que começa na página 23 e percorre até a página 25



Figura A.1: O nascimento de Tita na cozinha é um indício da ambiência da personagem na narrativa. Tita vai passar o resto da vida na cozinha.



Figura A.2: A torrente de lágrimas expressa metaforicamente o sofrimento da dor de amar que marcará a vida da Personagem Tita.

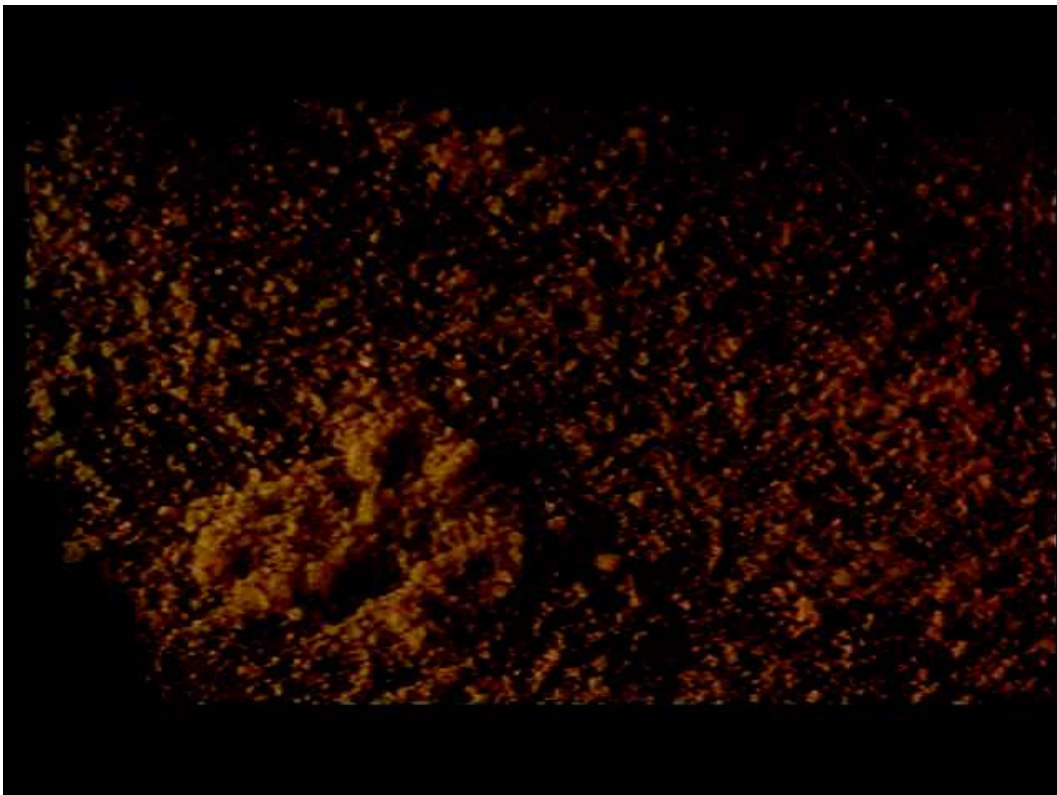


Figura A.3: O sal proveniente da torrente é uma tradução icônica de equivalência metafórica que remete ao volume de lágrimas.



Figura A.4: O corte para esta cena reforça a equivalência metafórica da tradução. Nesta cena, Nacha recolhe e armazena um grande volume de sal.

O bolo *chabela* com lágrimas

As imagens a seguir fazem referência à citação iniciada na página 59 da seção 2.3. A sequência de imagens que se inicia com a cena de Tita chorando enquanto faz o bolo de casamento de Rosaura possui relação de semelhança com a narrativa. É uma tradução icônica de equivalência imagética do texto escrito.



Figura A.5: A imagem de Tita chorando enquanto faz o bolo de casamento de Rosaura possui relação de semelhança com a narrativa. É uma tradução icônica de equivalência imagética do texto escrito.



Figura A.6: Tita e Nacha fazem o bolo de Rosaura.

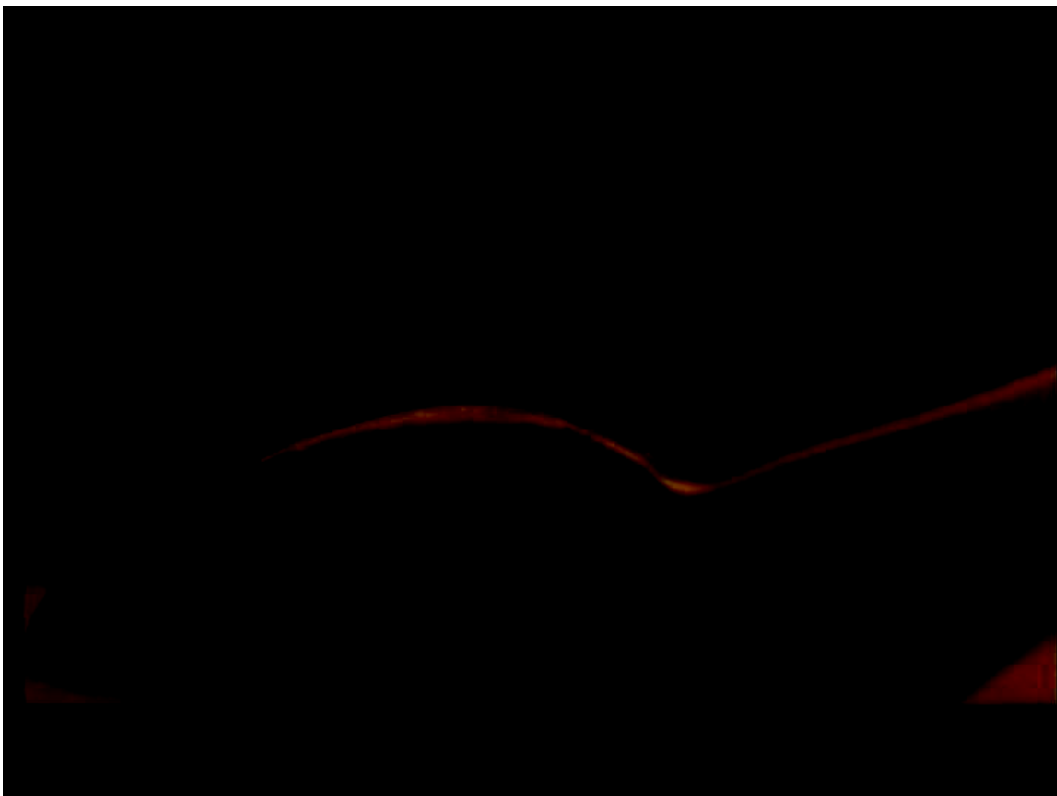


Figura A.7: Lágrima cai na massa do bolo. Este plano acrescenta a tradução icônica de equivalência metafórica. A lágrima está num grau de similitude com o sentimento de desolação da personagem.



Figura A.8: Nacha consola Tita, 59



Figura A.9: Convidados choram após comer o bolo. Este plano acrescenta a tradução icônica de equivalência metafórica. Os convidados vão sentir a tristeza da personagem e manifestá-la em choro.



Figura A.10: Convidados têm crises de vômito. O processo de semiose da dor de amar da personagem culmina com o vômito dos convidados que comeram o bolo com lágrimas.

Tita recebe rosas (Codornas em pétalas de rosas)

As imagens a seguir fazem referência à citação iniciada na página 60 da seção 2.3



Figura A.11: A cena de Tita recebendo rosas de Pedro se resume a uma tradução icônica de equivalência imagética. Está tal qual o texto escrito, sem inovação estética.



Figura A.12: Embora a cena de Tita se furando nos espinhos das rosas seja uma tradução icônica imagética, possui menos expresividade que o texto escrito, visto que no livro o volume de sangue sugerido é maior. Passa despercebido ao espectador a transição na cor das rosas para o vermelho resultado do sangue absorvido.



Figura A.13: Codornas com pétalas de rosas. O prato é montado com pétala de rosas vermelhas que traduz o desejo erógeno dos protagonistas. O vermelho é um símbolo da paixão entre Tita e Pedro convertida em imagem, assim temos um tradução icônica de equivalência metafórica. Como comentado no capítulo 3 as rosas vermelhas representam o amor secreto e proibido entre os cunhados Tita e Pedro.



Figura A.14: Gertrudes come o prato de codornas com pétala de rosas. Gertrudes é o canal do processo de semiose da materialização dessa paixão traduzida em prato culinário. Gertrudes degusta e reage ao que representa o significado do prato.

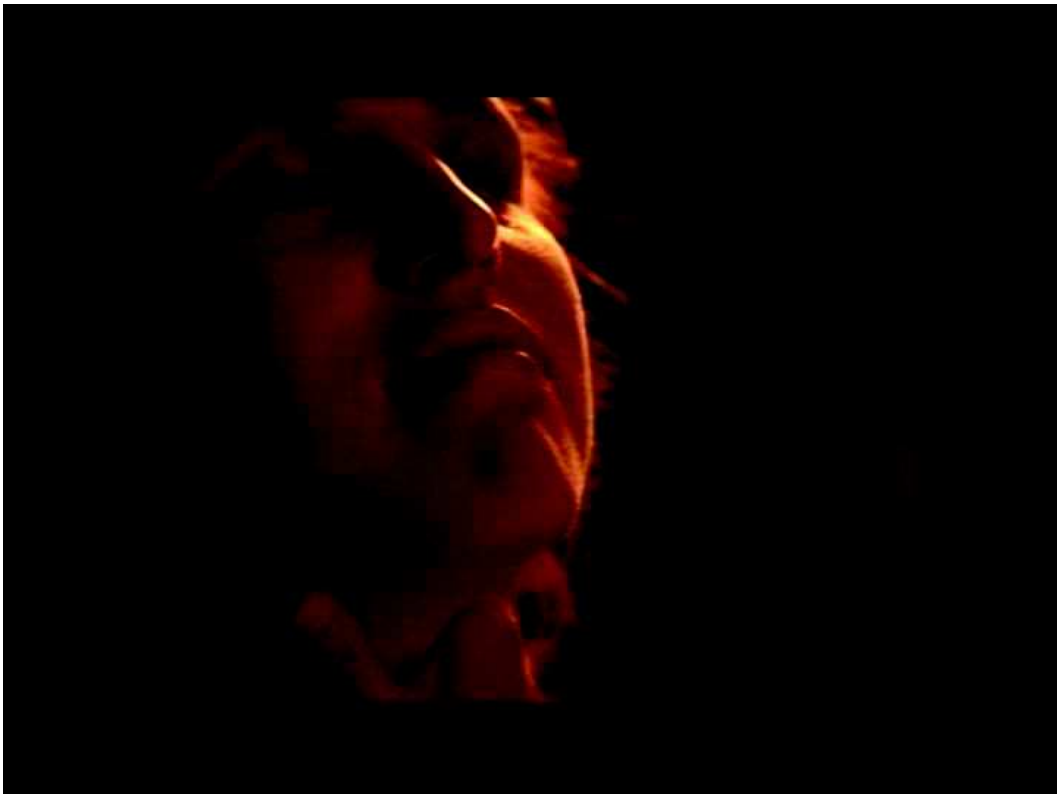


Figura A.15: Gertrude começa sentir os efeitos sensuais do prato.



Figura A.16: Gertrudes, sob o efeito do calor erógeno vindo da comida, começa a despir-se.

Quarto de Velas

Todos os planos desta sequencia são traduções icônicas de dois níveis de equivalência, uma imagética e outra metafórica, esta última a mais significativa. Aparecem os símbolos do fogo, do livro, do cobertor e das rosas brancas que cobrem o chão, elementos que representam estados de ânimo, valores e até mesmo sentimentos convertido em figuras. Isso é comentado no capítulo 3.



Figura A.17: O quarto ornado com círios. O fogo pode ser entendido como elemento simbólico de transmutação, do materil para o espirital, do amor proibido ao amor pleno.



Figura A.18: Tita cobre o corpo de Pedro com o cobertor tecido por ela. O cobertor traduz proteção, afago, união, como comentado na página 78.



Figura A.19: *Começou a comer um a um os fósforos contidos na caixa.* A imagem tal como no texto.



Figura A.20: Tita morre queimada e segue em um túnel de luz com Pedro. No texto está *Pouco a pouco o sua visão foi se aclarando até que diante de seus olhos surgiu a aparição do túnel..* Isso é comentado na página 76.



Figura A.21: Os corpos dos amantes se queimam no incêndio.



Figura A.22: Livro de receitas sobrevive ao incêndio.

Referências temporais e espaciais

Essas imagens representam a temporalidade e espacialidade que são explícitas no filme, ao contrário do livro, como comentado na página 42 do capítulo 2.1, e distribuídas pelos capítulos 1 e 3.



